

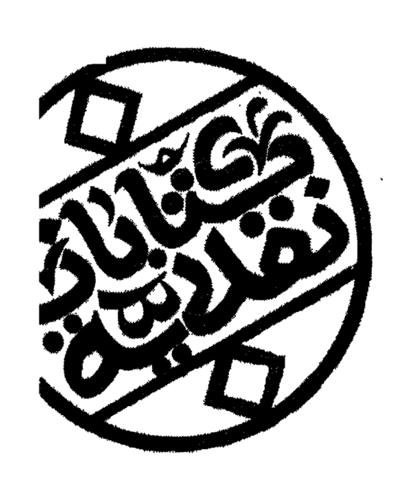


العلاقات النحوية

وتشكيل الصورة الشعرية

عند محمد عفيفي مطر

محمد سعد شحاتة





الهيئة العامــة
لقصور الثقافـة

يوليو
2003

العلاقات النحوية وتشكيل الصورة الشعرية

عند محمد عفيفى مطر

محمد سعد شحاته

كتابات نقدية

* شهرية (136)
يوليو ٢٠٠٣

* العلاقات النحوية وتشكيل الصورة الشعرية عند محمد عفيفى مطر

* محمد سعد شحاته

* التدقيق اللغوى : محمد أحمد

* تصميم الغلاف : محمد أباظة

* الطبعة الأولى : ٢٠٠٣

* رقم الإيداع : ٢٠٠٣/١١١٨٣

* الترقيم الدولى :
I.S.B.N: 977 - 305 - 507 - 8

المراسلات باسم مدير التحرير : على العنوان التالى :
١٦ (أ) ش أمين سامى - قصر العينى
القاهرة - رقم بريدى : ١١٥٦١

* الطباعة والتنفيذ
الشركة الدولية للطباعة
المنطقة الصناعية الثانية - قطعة ١٣٩
شارع ٣٩ - مدينة ٦ أكتوبر
ت : ٨٣٣٨٢٤٠

إهـــداء

إِلى أمي ؛ فترابُ أقدامِها فردوسُ المحبة ،

وإِخوتى ؛ رَدَّ الله غربةَ غائبهم ، وسترَ شملَ حاضرِهم ،

وروح أبى ؛ بقدرِ ما أَحسنَ وأَعطَى ،

وروح «سعد محمد شحاته» رفيق الدَّرب . .

« إِنّى رأيْتُ أنَّهُ لا يكتُبُ أَحَدٌ كتابًا فى يومِهِ إلاَّ قالَ فى غدِهِ : لو غُيِّرَ هذا لكانَ أَحْسنَ ، ولو زِيدَ هذا لكانَ يُستَحْسَنُ ، ولو قُدِّمَ هذا لكانَ أفضلَ ، ولو تُرِكَ هذا لكانَ أجملَ . وهذا من أعظمِ العِبَرِ ، وهو دليلٌ على استيلاءِ النقصِ على جُملةِ البَشر »

العماد الأصفهانى

عن : تصدير ياقوت لمعجم الأدباء ،

ومنير البعلبكى للمورد . .

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

لدراسةِ « أثر العلاقاتِ النحوية فى تشكيلِ الصورة الشعرية عند مُحمد عفيفى مطر » دوافع استثارت الكاتبَ فى بداية رحلته وجعلته يقتنع بضرورة القيام بمثل هذه الدراسة واختيار هذا العنوان الطويل محورًا لدراسته .

لعل أولَ هذه الدوافع دافعٌ منهجىٌ : ترسخ فى قناعات الباحث وهو يتابع الاتجاهات النقدية المختلفة التى تمارس رؤاها القرائيةَ والنقدية - على حدٍّ سواء - على المنتج الشعرىِّ العربىِّ الحديث والقديم ؛ إذ وجد الباحث فى أسس هذه الرؤى النقدية أسانيدَ نظرية يدور جُل محاورها حول استخدام النظريات النقدية الحديثة - الغربية منها على وجه التحديد - بقطيعة شبه تامة مع الرؤى البلاغية والنقدية العربية التى بُذِرَت دعائمُها من قبل ، الأمرُ الذى جعلَ معظمَ التطبيقات الحديثة تبتسرُ نظرياتِها الأصلية من سياقاتها الاجتماعية والمعرفية وتطبقها تطبيقًا قسريًا - فى معظم الأحوال - على نصوصها الشعريّة ؛ فتأتى النتيجةُ غريبةً عن جوهر هذه اللغة وكنه شعريتها .

وهو الأمر الذى تجلى بشكلٍ آخر فى التعامل مع الممارسات النقدية العربية القديمة ؛ إذ نُظِرَ إليها على أنها مجرد تطبيقات بلاغيّة جزئيّة أو تطبيقات وسيطة قد تجاوزت آفاقَها الفكريةَ والقرائيةَ القصيدةُ الحديثةُ ؛ فصارَ اللازمُ المنطقىُ لهذه النظرة أن تتم دراسة النصوص النقدية العربية دراسة نظرية لا تنتهج تطبيقًا : لأنها - فى زعمهم - نصوصٌ نظريةٌ قديمةٌ قد تجاوزتها حركة الإبداع الشعرىِّ والنقدىِّ المعاصِرَين .

ونتيجة لهذا ؛ نجد أن معظم القراءات التى قدمت للرؤى النقدية العربية القديمة دارت فى معظمها حول تلَمُّسِ أصداء الفكر الغربى فيها ، كلٌّ حسب منطلقه النظرى ، دون محاولة وجيدة لتطبيق منهج ما يخرجُ من صلب شعرية هذه اللغة ؛ ليطورها بعطائها الذى لا ينتزع نظريةً من سياقاتِها ، ولا يبدو تطبيقُهُ ترجمةً مُشوَّهَةً لفكرٍ لم يُؤسَّسْ أصلًا على عطاء هذه اللغة وخصوصيتها التعبيرية ؛ والشعرُ مظهرٌ أصيلٌ لهذه الخصوصية اللغوية .

لم يكن النظرُ السابقُ وليدَ تعصب أو ضيق أفق ؛ لكنه كان من باب محاولة الفهم ؛ إذ العرب الذين عُرِفوا بأنهم أمة من الشعراء ، وقادوا أفقَ النمو الإنسانى ذات لحظة زمانية ؛ نتيجةً لما نراه الآن من ممارسات نقديّة قد أفلسَ فكرُهم النقدىُّ عن إنتاج نظريةٍ لتحليل بنية شعرهم ، وهم أمةٌ من الشعراء !!

لذا تتخذ هذه الدراسة من فكرة العلاقات النحوية التى طرحها عبد القاهر الجرجانى فى نظرية النظم - منطلقًا أساسيًا لتحليل مفهوم الصورة الشعرية ؛ وهى الرؤية التى تُكسب منهجَ الدراسة خصوصيةً ، فعلى الرغم من كثرة قراءات نظرية النظم ، فإن واحدًا لم يلتفت إلى محاولة استخدامها فى تحليل نصٍّ شعرى ما - على وجه الخصوص ؛ النص الشعرىّ الحداثىّ - وظلت الرؤية الحاكمة عند طرح كلمة النظم هى جزئية تناولها وعدم شمولها ، وذلك كما نجد عند د . محمد عبد المطلب فى مقدمة كتابه : « **البلاغة والأسلوبية** » .

إذًا فمنطلقُ المنهج خلافى مع الرؤى السابقة للنظم : من درسوها بشكلٍ نظرىٍّ فقط ، ومن رأوا فيها تفتيتًا للنصّ وجزئيةً فى المعالجة تقف فى أفضل نماذجها عند حدِّ الممارسة التطبيقية للوجوه البلاغية المختلفة ، وقد ردَّ الباحث فى مواضع بحثه على ما ثار من خلافات قرائية لهذه النظرية .

والواضح أن الدراسة الحالية تعتمد على التواشج بين علمى النحو ، والبلاغة ، والعلاقات السياقية التى تنتج من تضافرهما معًا ، وقريبٌ من هذا الأمر ما قام به د . محمد حماسة عبد اللطيف فى كتابه : « **الجملة فى الشعر العربى** » ، إلا أن د . حماسة يختلف منهجه عما نستخدمه هنا ؛ فلقد توقف فى معالجة نماذجه - نظرًا لتوجهه النحوىّ الخالص - عند حدّ

الدلالة التى تنتجها القراءةُ النحويةُ ولم يربطها بالبنية البلاغية ، أو يحاول أن يطور هذه القراءة لتصبح مفتاحًا كاملاً لتحليل الصورة الشعرية فى النصّ ، وعلى الرغم من هذا ؛ فإن الفائدة التى جناها الباحث من استمتاعه بتحليل د . حماسة تفوق الوصف .

وتأتى المفارقةُ التى نُصر عليها ونلح فى طلبها وهى تحليل بنية الصورة الشعرية فى النص المدروس باستخدام فكرة العلاقات النحوية التى تستند على نظرية النظم ، وهى المفارقة التى جعلت الباحثَ يُؤثِرُ مفهومَ الصورة الشعرية - من وجهة النظر الغربية - ويتبناه لإثبات قدرة أداته المنهجية على تحليل المفاهيم الحديثة التى تحكم الرؤية الشعرية .

وآخر الدوافع يتعلق بالشاعر محمد عفيفى مطر ذاته الذى يمثل شعره مدرسة شعرية من التجريب اللغوى فى القصيدة الحديثة - كما تُجمع على ذلك قراءات نقدية وصحفية متعددة المنطلقات - ورآه الباحِثُ يُمثل نموذجًا مناسبًا لتطبيق منهجه فى القراءة والتحليل .

وقد استفاد الباحث فى تطبيقه من دراسات سابقة دارت حول أعمال الشاعر ، وجد الباحث منها دراسة د . فريال غزول : « **فيض الدلالة وغموض المعنى فى شعر محمد عفيفى مطر** » وهى المقالة التى دارت حول تحليل المقطع العاشر من قصيدة : « قراءة » كما نشرت بالأعمال الكاملة ، أو كما نشره

الشاعر منفردًا أولاً تحت عنوان « قراءة » وفيها قدمتَ الناقدة مفاتيحَ تُعينُ على فهم الاستغلاق البادى فى شعر مطر كان أولها خصوصية تشكيله المجازىّ ، ولغته ، ثم وجد الباحث للناقدة ذاتها دراسة « **الشاعرُ ناقدًا** » وقد دارت حول الرؤية النقدية للشاعر ، ثم دراسة أخيرة لها نشرتها بالإنجليزية حول : « **المؤثرات اليونانية فى شعر محمد عفيفى مطر وشعريته** » .

وتعتبر قراءة د . فريال غزول فى « **فيض الدلالة . . .** » قراءة فاتحة لقراءات نقدية أخرى قام بها كل من د . شاكر عبد الحميد فى دراسته « **الحلم والكيمياء والكتابة فى ديوان : أنت واحدها وهى أعضاؤك انتثرت** » ، ود . رمضان بسطاويسى فى : « **أنطولوچيا الجسد والإبداع الثقافى لدى الشاعر** » ، ود . إبراهيم منصور فى : « **الشعر والتصوّف** » .

ومن المفارقات الغريبة أن حقل الدراسات النقدية والجامعية قد ظلم هذا الشاعر ظلمًا واضحًا ؛ إذ لا يقع الباحث إلا على رسالة واحدة سابقة خُصِّصَت كاملة لدراسة الخطاب الشعرىّ لدى الشاعر ، نال بها الباحث عبد السلام سلام درجة الدكتوراه فى كلية الآداب ، بجامعة الزقازيق ، وقد قدم فيها الباحث مقدمة نظرية دارت حول التأسيس لمفهوم الخطاب الشعرى ، ثم خمسة فصول دار أولها حول المستوى المعجمى وفيه قدم دراسة لاثنين وعشرين حقلاً دلاليًا لدى الشاعر كحقول الماء ،

والصوت ، والأرض ، . . . إلخ ، ثم دار الفصل الثانى حول المستوى الإيقاعىّ ، وفيه درس : الوزن والإيقاع لدى الشاعر ، والأشكال المختلفة لورودهما عند الشاعر ، أما الفصل الثالث فدار حول المستوى الصرفى ودرس فيه : صيغة منتهى الجموع ، والجموع الشاذة ، والنادرة ، والممنوع من الصرف ، وغيرها . . .

وذار فصله الرابع حول المستوى الإشارى ، وفيه درس : تقنيات الشكل الطباعى كعلامات الترقيم ، واستخدام النقاط ، ثم تداخل الفنون كالدراما ، والكورس ، والمونولوج ، ثم التناص كالقرآنىّ ، والشعبىّ ، والفلسفىّ . وفى الفصل الخامس وهو مناط التقاطع مع الدراسة الحالية ، درس **أولاً** : التركيب النحوى ودرس فيه : الابتداء بالنكرات ، والصفات ، والجمل الاعتراضية ، والفصل والوصل ، ثم **ثانيًا** : التركيب البلاغى وفيه درس : التشبيه ، والاستعارة ، والصورة الشعرية التى رصد فيها خمس صور ملحة تتكرر فى أعمال الشاعر هى : صورة العقم والخصب ، أو صورة الهدم والخلق ، وصورة البرزخ ، وصورة الجمع بين المتناقضات ، وصورة الجوع ، وصورة الصعود والهبوط .

وتختلف دراستنا الحالية عن هذه الدراسة من جوانب أهمها أن الباحث عبد السلام سلام قد فَصَلَ فى دراسته بين التركيبين :

البلاغى والنحوى ، فى حين أن العلاقة بينهما هى ما يراه الباحث أصلاً وطيدًا فى خطوات أداته المنهجية ، ثم كانت دراسته لمبحثى التشبيه والاستعارة لا تخلو من النظرة الجزئية للصورة البلاغية العربية ، وخلط بين صور تشبيهية وأخرى استعارية .

وقد رد عليه الباحث فى مواضع دراسته - وجاءت دراسته للصورة الشعرية مرتكزة على خمس صور ملحة يراها تتكرر فى أعمال الشاعر ويحاول تنميط ما عداها عليها ؛ وهى الرؤية التى يرفض منطلقَها الأصلى الباحثُ ؛ إذ يراها نافيةً لخصوصية المبدع فى إبداعه كما بَيَّن فى دراسته لمفهوم الصورة ، ثم قدم عبد السلام سلام ملحقًا بجداول إحصائية لما قام به من جهد إحصائى فى أعمال الشاعر .

وقبيل مثول هذه الرسالة للطبع ؛ نالت الباحثة : غادة محمد فتحى إبراهيم درجة الماجستير برسالتها حول : ثنائية الحياة والموت فى شعر محمد عفيفى مطر ، بكلية الآداب ، جامعة القاهرة ، وقدمت الباحثة - فى مقدمة رسالتها - تتبعًا لثنائية الحياة والموت فى العقل الإنسانى والدوافع الدافعة لتشبث الإنسان بالحياة - من وجهة النظر الفلسفية - ولم تطرح تقديمًا يقرب القارئ من منهج دراستها وطريقة تناولها للدراسة كما أغفلت الإشارةَ للدراسات السابقة التى تناولت أعمال الشاعر ، ثم دار فصلها الأول حول ثنائية الماء والأرض ، حيث قامت

بتحليل قصيدة : محنة هى القصيدة ، على مستويات أربعة هى : التشكيلى ، والدلالى ، والتركيبى ، والصوتى ، وفى الفصل الثانى درست ثنائية الليل والنهار - من خلال المقطع العاشر من قراءة قصيدة : كتاب المنفى والمدينة ، كما نُشر بديوان « أنت واحدها وهى أعضاؤك انتثرت » وفى الفصل الثالث اتخذت من قصيدة « امرأة ليس وقتها الآن » - بالديوان نفسه - تطبيقًا لدراسة ثنائية الحلم والنوم ، وفى الفصل الرابع درست ثنائية الماضى والآن من خلال تحليل قصيدة « امرأة ليس وقتها الآن » وجاء الفصل الخامس لتدرس به ثنائية التذكر والنسيان من خلال تحليلها لقصيدة « تحللات » ، ولم تقدم الباحثة خاتمة لرسالتها كما فعل عبد السلام سلام حين قدم فى خاتمته رؤيا العالم لدى الشاعر .

والجلىُّ أنَّ الدراسةَ الحاليةَ تختلفُ عن دراسة « ثنائية الحياة والموت » من وجهة أساسية هى وجهةٌ منهجيةٌ فى الأساس ؛ إذ اعتمدت الباحثة فى دراستها نمطًا من التحليل البنيوى المعتمد - فى الأصل - على المنجز التحليلى الغربى ، بما يخالف وجهة الباحث مخالفة تامة فى هذه الدراسة .

فى ضوء ما سبق ؛ عندما نظر الباحث فى الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر محمد عفيفى مطر ، وفى كتاب سيرته الذاتية « **أوائل زيارات الدهشة** » وفى الدراسات أو المقالات الصحفية

التى كتبت عن الشاعر ؛ وجد الباحث مفارقة غريبة : هى أن كل هذا الكم من الدراسات - بما فيها أعمال الشاعر الكاملة وسيرته الذاتية - تخلو من الإشارة لتاريخ حياته والترجمة له ، ولم ينج من ذلك إلا إشارة د . فريال غزول فى : « **فيض الدلالة وغموض المعنى** » ؛ لذا رأى الباحث أن أهم مفتاح يقدمه لقارئ هذه الدراسة هو أن يبدأ أولاً فى بابه الأول : الشاعر والمنهج ، والذى يرسى به الأساس النظرى لدراسته بأن يجعل عنوان فصله الأول : محمد عفيفى مطر : بين الإنسان والشعر ، وفيه قدم ترجمة للشاعر وكتاباته ، ثم دراسة لبعض المفاتيح المطروحة فى « **أوائل زيارات الدهشة** » ورآها الباحث تخدم قراءة أعمال الشاعر الشعرية ؛ فاعتمد على كتاب « **أوائل زيارات الدهشة** » وقام بتحليل بعض نصوصه والاستشهاد عليها ما أمكن من المراحل الشعرية المختلفة لدى الشاعر ، وفى الفصل الثانى الذى دار حول الدعائم الأساسية لنظرية النظم ؛ درس الباحث بعد المدخل فكرة العلاقات النحوية وأثرها من ثلاث نقاط هى : توخى معانى النحو ، والنظم والفكر ، والنظم والمنزع النفسى ، ودار الفصل الثالث حول مفهوم الصورة الشعرية وفيه عرض الباحث لاتجاهات تناول الصورة الثلاثة ونَقَدَها مُبيِّنًا ما يتفق مع وجهته وما يخالفها ، ثم خلص إلى محددات وضوابط رآها لازمة لعملية تحليله للصورة الشعرية لدى الشاعر .

أما الباب الآخر : العلاقات النحوية وتشكيل الصورة الشعرية ؛ فكان المبحث التطبيقى وفيه قدم الباحث مدخلاً بَيَّنَ فيه صُعوبةَ الفصل بين الوجوه البلاغية المختلفة والطرائق التعبيرية المتعددة عند درس الصورة لدى الشاعر ، وبيَّنَ أن الفصل بين طرائق تشكيل الصورة عند دراستها هو فصلٌ إجرائىّ فقط ، ثم درس بالفصل الأول : التشبيه ، وفيه وجد الباحث شيئًا لافتًا للانتباه ، فعفيفى مطر يستخدم للتشبيه ظلالاً يمدها فى صورته عن طريقين ؛ أولهما : تقديم صفة أو لازم للمشبه وهو ما عرف فى البلاغة عند دراسة الاستعارة بالتجريد ، أو جعل اللازم للمشبه به ، وهو ما عرف فى الدرس الاستعارى بالترشيح . ورأى الباحث ضرورة أن يستخدم هذه المفاهيم على النحو التالى :

١ - **التجريد** : وعنى به الباحث : إيراد صفة أو لازم للمشبه سواء أكان المدروسُ استعارة أم تشبيهًا .

٢ - **الترشيح** : وعنى به الباحث : إيراد صفة أو لازم للمشبه به سواء أكان المدروسُ استعارةً أم تشبيهًا .

٣ - **الامتداد** : وهو ما يلح الباحث كثيرًا على استخدامه فى تطبيقه ؛ ويعنى به : الظلال التى تنقل الصورة البلاغية من إطار الجزئية إلى إطار الكلية ، وتبرز هذه الظلال فى القيد النحوى : الإضافة أو الصفة أو العطف . . . إلخ ، أو القيد البلاغى :

الترشيح أو التجريد ، أو الدلالة اللفظية ، أو التركيبية للصورة المدروسة ؛ وهو الفهم الذى يجعلنا نأخذ بعين الاعتبار قيمة الألفاظ فى سياقاتها وأثرها فى المعنى من خلال علاقتها بجارتها وهو الأساس الذى تستند إليه الدراسة فى اتخاذ مفهوم « التعلق فى النظم » أساسًا لها .

ثم درس بالفصل الثانى الاستعارة ، وتتبع طرائقها التركيبية وحلل خلالها نموذجًا : قصيدة « لا الرابية ولا النجم » وهى القصيدة التى تنتقل بها الاستعارة من خلال العلاقات النحوية لتشمل قصيدة بكاملها ، وجاء الفصل الثالث ليدرس فيه الباحث الكناية ودورها فى إبراز الصورة الشعرية لدى الشاعر من خلال بيان أثر العلاقات النحوية فى تركيب أسلوب الكناية .

وجعل الباحث فصله الرابع نموذجًا تطبيقيًّا لرؤية المنهج كاملة ؛ فقام بتحليل قصيدة : كتاب المنفى والمدينة : قصيدة وقراءة ، كما نشرها الشاعر بأعماله الكاملة ، وتوقف خلال تحليله مع تحليلات السابقين الذين قرأوا مقطع القراءة العاشر فى نشرته الأولى بديوان « أنت واحدها . . . » ثم وازن الباحث بين تركيب أسلوب القصيدة والقراءة ، وبين دلالات بعض التحولات الموجودة فى القراءة ، واختتم رسالته بخاتمةٍ استعرض فيها أهم نتائجه .

وجدير بالذكر أن هذا الكتاب فى أصوله الأولى رسالة جامعية نال بها المؤلف درجة الماجستير من جامعة عين شمس ، وقد أشرف عليها أ.د. محمد عبد المجيد الطويل ، ود. أحمد سعد محمد ، وناقشها أ.د. سعد دعبيس ، وأ.د. شفيع السيد ، ويرجوهم المؤلف قبول شكره وتقديره .

وبعد .. فإذا نجح هذا الكتاب فى تحريك ماء النهر الآسن ؛ فسيثير المنهج أسئلة أكثر من الإجابات المتوقعة ، ونرجو أن يحاول آخرون تطوير هذا المنهج وتطبيقه على شعراء آخرين . .

البَـابُ الأولـ

الشاعر والمنهج

الفصل الأول

محمد عفيفى مطر
بين الإنسان والشعر

المبحث الأول : سيرة حياة

وُلد « محمد عفيفى عامر مطر » الذى اشتهر فيما بعد باسم : محمد عفيفى مطر ، فى الثلاثين من شهر مايو عام خمسة وثلاثين وتسعمائة وألف ، بقرية رملة الأنجب ، مركز أشمون ، بمحافظة المنوفية فى مصر ، تلقى والده : عفيفى عامر أحمد مطر ، تعليمًا أزهريًا « لسنوات قليلة »[١] ، وأمه : سيدة أحمد عمر أبو عمار ، تلقت تعليمًا بالمدرسة الإلزامية « لسنوات قليلة » .

تلقى « محمد عفيفى مطر » تعليمه فى مرحلة طفولته وصباه فى كُتّاب قريته ، والمدرسة الإلزامية بالقرية (١٩٤٢ - ١٩٤٥م)[٢] ، ثم المدرسة الابتدائية بمنوف (١٩٤٥ - ١٩٤٩م) ، والمدرسة الثانوية بمنوف (١٩٤٩ - ١٩٥٥م) ، وبعدها الدراسة التكميلية فى شبين الكوم (١٩٥٥ - ١٩٥٦م) ؛ وقد عمل فور تخرجه مدرسًا بمدارس محافظة كفر الشيخ

الابتدائية ، وبعدها بثلاث سنوات كاملة انتسب - فى أثناء عمله - إلى قسم الفلسفة بكلية الآداب ، جامعة عين شمس (١٩٥٩م) حتى تخرج فيها (١٩٦٦م) ؛ فعمل مدرسًا للفلسفة بالتعليم الثانوى بمدارس كفر الشيخ (١٩٦٦ - ١٩٦٩م) ، ورئيسًا لتحرير مجلة « سنابل » التى كانت تصدر عن محافظة كفر الشيخ (١٩٦٩ - ١٩٧٢م) ، ثم مدرسًا أولَ للفلسفة والاجتماع بالتعليم الثانوى ومدارس المعلمين (١٩٧٢ - ١٩٧٧م) ، ثم محررًا بمجلة الأقلام العراقية فى الفترة ما بين (١٩٧٧ - ١٩٨٣م) .

وقد استدعت رحلة حياته الوظيفية تنقله الدائم بين قريته : رملة الأنجب ، والعديد من قرى محافظة كفر الشيخ[٣] ومراكزها بدلتا مصر ، ثم إلى : بغداد بالعراق ، وبعدها عاد - مرة ثانية - إلى قريته .

بدأ ينشر قصائده الأولى : بمجلات : الرسالة الجديدة ، وصوت الهند ، والأدب ، والعالم ، وكان غالى شكرى أول ناقد يتناول عملاً له بالنقد[٤] ، وقد صدرت مجموعته الشعرية الأولى : « من دفتر الصمت » عن وزارة الثقافة السورية بدمشق عام ثمانية وستين وتسعمائة وألف ، وتابع نشر مجموعاته الشعرية بعد ذلك ، وهى :

١ - **ملامح من الوجه الأمبيذوقليس** ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٦٩م .

٢ - **الجوع والقمر** ، **اتحاد الكتاب** ، دمشق ، ١٩٧٢م .

٣ - **رسوم على قشرة الليل** ، دار آتون ، القاهرة ، ١٩٧٢م .

٤ - **كتاب الأرض والدم** ، وزارة الثقافة ، بغداد ، ١٩٧٢م .

٥ - **شهادة البكاء فى زمن الضحك** ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٣م .

٦ - **والنهر يلبس الأقنعة** ، وزارة الثقافة ، بغداد ، ١٩٧٥م .

٧ - **يتحدث الطمى** ، مكتبة مدبولى ، القاهرة ، ١٩٧٧م .

٨ - **أنت واحدها وهى أعضاؤك انتثرت** ، وزارة الثقافة ، بغداد ، ١٩٨٦م .

٩ - **رباعية الفرح** ، دار رياض الريس ، لندن ، ١٩٩٠م .

١٠ - **فاصلة إيقاعات النمل** ، دار شرقيات ، القاهرة ، ١٩٩٣ م .

١١ - **من مجمرة البدايات** ، دار شرقيات ، القاهرة ، ١٩٩٤م .

١٢ - **احتفالية المومياء المتوحشة** ، دار سينا ، القاهرة ، ١٩٩٤م .

من تتبع أماكن هذه المجموعات الشعرية وتواريخها نستطيع

أن نلاحظ أن مجموعاته الأولى قد صدرت خارج مصر[٥] ، ولم تصدر فى مصر أيمَّةُ مجموعة شعرية إلا بعد أن بلغ من العمر سبعة وأربعين عامًا ، وبعد أن صار شاعرًا متحققًا (إذا كان صدور أربع مجموعات شعرية فى مسيرة شاعرٍ ما يعنى تحققَهُ الشعرىّ) وقد صدرت أعماله - خارج مصر - عن هيئات ومؤسسات ثقافية رسمية هى : وزارة الثقافة السورية ، واتحاد الكتاب السوريّ ، ووزارة الثقافة العراقية ، ولم تصدر له فى مصر أية مجموعة شعرية عن هيئة رسمية فى الدولة[٦] ، حتى أعماله الكاملة عندما صدرت ؛ صدرت -أيضًا - عن دار نشر خاصة[٧] .

وقد تنوعت مجالات عطاء الشاعر وكتاباته بين المقالاتِ النقدية[٨] ، وقصصِ الأولادِ[٩] ، وترجمةِ الشعر[١٠] ، وكتابٍ نثريٍّ هو : « **أوائل زيارات الدهشة** » ، وفاز بجوائزَ عديدةٍ تقديرًا له ولشاعريته المتميزة[١١] ..

المبحث الآخر : قضايا حول النشأة

الشاعر ابن بيئته : تقوم بينهما علاقة جدل ؛ يأخذ منها ، وتصوغ فى وجدانه ونفسه أنغامها ، وتضع فى مهده الأول مؤثراتها التى تبنى فيه مواقف تنمو معه من طفولته ، لتصنع - فى مستقبله - مواقفه ورؤيته الخاصة التى تعتبر رده على هذه العلاقة .

وإذا أردنا أن نبحث عن ملامح أسهمت فى تشكيل إنسان

ما ؛ فلابد أن ننظر بعين الفحص إلى طفولته وسيرته الأولى جنبًا إلى جنب مع بيئته التى نشأ فيها ؛ فكما يقول علماء النفس : فتّش عن الطفل ، أو الطفل أبو الرجل ، مُدللين على أهمية هذه الفترة فى حياة الإنسان بشكلٍ عام ، فما بالنا إذا كان هذا الإنسانُ شاعرًا يمتلك الحسَّ الكافى لقول الشعر ، واستطاع التعبير عنه ، والشعر - كما قيل - موطن الوجدان ؟

من هنا تصبح محاولة دراسة بعض مظاهر العلاقة بين الشاعر وبيئته أكثر أهميةً لمحاولة فهم بعض الرؤى التى يطرحها الشاعر ، وبعض القضايا التى تمثل مواقفه من الحياة أو الشعر على حدٍّ سواء .

وفى حالتنا هذه ، يجد الباحث نفسه أمام شاعرٍ متحقق ؛ تخطى إبداعه الشعرىّ ثلاثة عشر ديوانًا ، وأمام إنسانٍ تخطى عمره الستين ، فكيف يفتش عن الطفل؟ عن أبى الرجل؟!

الإجابة تكمن فيما يطرحه هذا الإنسان (الشاعر) من نتفٍ حول الطفولة ، والتكوين بشكل عام ، ولا يملك الباحث إلا أخذها على علاتها ، ومحاولة تحليلها ، والاستشهاد عليها من شعره ، إذا وجد هذا الاستشهاد .

وقد نشر الشاعر ذكرياته الأولى عن دفاتر صباه وأسماها : « **أوائل زيارات الدهشة** » وجعل لها عنوانًا فرعيًا هو « هوامش التكوين »[١٢] ، والشيء اللافت للنظر هو أن هذه الهوامش

ليست سيرةً ذاتيةً بالمعنى المعروف [١٣] تمامًا لهذه الكلمة ؛ إذ لا يحكى الشاعر فيها سيرة حياته الإنسانية عبر رحلة الحياة ، وإنما يقدم فيها بعض المفاتيح التى قد تعين على فهم أسس تكوينه ، ويجد القارئ خلالها بعض القضايا التى تتصل - من قريب أو بعيد - برحلته الشعرية ؛ ولما كان الشاعر لا يزال حيًّا - أمدّ الله فى عمره - كان لزامًا على الباحث أن يتوجه إليه ليسأله عن السبب وراء اختفاء سيرة الحياة ، وظهورها بهذا الشكل ، وجاء الرد بسيطًا وقاطعًا فى آنٍ واحد : « سيرة الحياة مشابهة لأغلب حيوات أبناء الريف الفقراء ، وهى وقائع لا تهم أحدًا ، وأهم ما فيها كان يتمحور حول الشعر والتعلم » [١٤].

وهو ردٌ دال على عمق المشاركة الإنسانية التى تربطه بقرائه الذين يفترض فى معظمهم مشاركته فى صعوبة الحياة وفقر الظروف المحيطة التى وصفها بقوله :

أمّى وَلَدَتْنِى فَوْقَ سَرِيرِ الجوعِ
فَشَرِبْتُ الصَّدَأَ السَّائِلَ مِنْ فُولاَذِ العَالَمِ [١٥]
ورَقَصْتُ عَلَى إِيقَاعِ المَوْتِ
وَأكلتُ الأَرْغِفَةَ الحَجرِيَّةَ
فَاخْتَرَقَتْ صَدْرِى الحرْبَةُ فِى أعْراسِ الصمْتِ .

(قصيدة : خطوات مقتلعة ، من : أغنيات متجول ديوان : رسوم على قشرة الليل) [١٦]

أجل! أشار الشاعر إلى هذه الظروف وقسوتها فى هوامشه ، لكنها لم تكن نقطة ارتكازه ومحور حديثه ، بل اتخذها تكأة للحديث عن شىء آخر ، أو معبرًا للإفصاح عن شىء سواها[١٧] .

١- الأسرة :

والمفتاح الأول - الذى تطالعنا به القراءة - هو : علاقته بأمه وتقديره لدورها فى حياته ، وللاستدلال على هذا لن يجد الباحث أفضل من نقل إهدائه - فى بداية هوامشه - إذ يقول :

« إلى جليلة الجليلات :
سيدة أحمد أبو عمار
فيض البركة فى الزمن الصعب ،
وبسالة الحنان الكريم فى عصف الشظف
أمى . . »[١٨]

وهو إهداء يؤكد ارتباطه الشديد بها ، وتقديره لدورها ، واعتزازه الأكيد بها ، وبعطائها الذى يصفه بالكرم والبسالة فى مواجهة ظروف الحياة الصعبة . وكيف لا؟ وخلال عشرين عامًا شيعت [أى أمه] للمقابر ستة من الذكور وبنتًا ، وأجهضت مرتين[١٩] ، ويصبح هو « محور الرحى الذى يدور حوله حجر الموت ليطحن إخوتى واحدًا واحدًا »[٢٠] :

ثَقُلَتْ عَلَىَّ عَبَاءَةُ الدَّمِ وَالرَّمَادِ
وَثَقَّبَ الرَّمْلُ الطَّرِىُّ جروحَ أَوْسِمَتِى
بِمَعْجُونِ النَّيَاشِينِ الصَّدِيئَةِ وَالرَّمِيمِ
الهَشِّ مِنْ عَظْمٍ وَفُولاَذْ
وَكَانَتْ فِى فِجَاجِ الروحِ قَافِلَةٌ
وَسَبْعَةُ أَخْوَةٍ مَاتُوا صِغَارًا . .

(قصيدة : نوبة رجوع

ديوان : فاصلة إيقاعات النمل)

لذا يأتى ذكر الأم ودورها مرتبطًا – فى شعره – بالحياة والموت

وَقَفَ المَوتُ على الشبّاكِ سَاعَاتٍ طَويلَة
كانَ فِى هَيْئَةِ صقْرٍ ضامِرٍ
– يَسمعُ أنفاسًا ضَئيلَة –
يَرْقبُ الشَّىءَ الَّذى يَضْحَكُ فِى نَظْرَةِ
طِفْلٍ عَاشَ أَيَّامًا قَليلَة
أُمُه تَشْرَبُ مِنْ أَنْفاسِهِ عِطْرَ الطفولَةِ
أُمُّه تَحْضِنهُ فِى حِجْرِهَا ، تَقْرَأُ فِى
عَيْنَيْه آياتٍ جَمِيلَة
وَتَذُودُ الموتَ عَنْهُ بِالتَّسَابيح الطويلَة .

(من أغانى الحواكير٢

ديوان : من مجمرة البدايات)

ومن هنا ؛ نستطيع - نحن أيضًا - أن نفهم قوله : « لقد جاهدت أمى جهاد الحياة كلها لأفلت من الموت »[٢١] فهمًا طبيعيًا وأنه لم يقصد به مبالغة أبدًا :

وَأُمِّى الَّتِى عَصَرَتْ ثَدْيَها لِلْقُبُور
تُعَرِّى لِىَ الصَّدْرَ . . خُذ يَا فَتاىَ الصَّغِير)
وَقَدْ شَيَّعَتْ سَبْعَةً مِنْ بَنيها
إِلَى الأَرْضِ (هَذَا دَمِى يَا فَتَاىَ الصَّغِير) .

(قصيدة : العشاء الأخير

ديوان : من مجمرة البدايات) .

وحرصًا منه على إبراز دور هذه السيدة والتأكيد عليه ، نجده يفتتح أول هوامشه بهذا العنوان : أمومة الترتيل[٢٢] ، والأم - هنا - دائرة يدور الطفل فى فلكها ؛ فهى عنده الأستاذ ؛ فقد كانت « تستعيد الاستماعَ إلى ما حفظتُ من قصار السور صعودًا إلى السور الطويلة »[٢٣] ، وهى الموجه ؛ فقد كانت « تصححُ ما أُخطئ فيه »[٢٤] .

وهو التوجيه الذى انتقل معه - بعد ذلك - من حفظ القرآن فى الطفولة والصبا إلى الحياة بأسرها ؛ كما فى قوله : « كنا نقطع الطريق بين أشباح الشجر وهى تحدثنى حديثها الدائم عمن ماتوا تحت عجلات القطار وكيف يخرجون فى ظلام الليل ويستأنفون ما كانوا فيه من حياة ! كانت تقول : « إذا خفت وجريت طاردوك

وآذوك أذى لا شفاء منه ، وإذا قوى قلبك وقرأت آيات مما تحفظ ؛ اختفوا ورجعوا إلى مراقدهم فى ظلام الأرض وسكونها »[٢٥] ؛ فقد كانت مفتاح شجاعته وإقدامه بما تبذره فيه من عدم الخوف :

حِكايَاتُها طَائِرٌ صَلَبْتهُ الرُّؤَى (لاَ تَخَفْ غَيْرَ هَذَا التُّرَابِ)

(قصيدة : العشاء الأخير

ديوان : من مجمرة البدايات)

وبما توجهه إليه من طرد هذا الخوف - أيّا ما كان نوعه - فيتحقق له نوع من الأمان معها :

خُذِى رَأْسِى عَلَى سَاقيكِ يا أُمَّاه
ضَعِى رَأْسِى على أُرْجُوحَةِ العِطْرِ التِى
تَهتزُّ فِى الزِّنَارِ والجِلْبَابِ
خُذِينى قَبْلَ أَنْ يَنْقَضَّ قطُّ الليلِ عبرَ البابِ
أخافُ بَرِيقَ عَيْنَيْهِ
يُسَمِّرُنِى إِذَا التَمَعَتْ خَنَاجِرُ عَيْنِهِ النارِيةِ الأهدابِ
- تَكَلَّمْ أَيُّها الطفلُ ! !
وكَسِّرْ خَوفَكَ المَسْلوخَ واطْرُدْ رُعْبَكَ
الشبَحِىَّ فِى الألفاظِ

(قصيدة : أصوات

ديوان : يتحدث الطمى)

وهذه الأم هى مصدر الحنان والجمال معًا :

رَأيتُ فِى عَيْنَيكِ شَجَرَ الأمومةِ
رأيتُ فيهما سَخَاءَ الطَّمْيِ والسَّحَائِبَ المعتمةَ الرحيمةَ
سَمِعْتُ صوتَكِ المنقوعَ فى اللبنِ
مُخْتَمِرًا فى عَتْمَةِ الخُرَافةِ
والشِّعْرِ والعِرَافةِ

(قصيدة : وطنٌ لمن يشاء

ديوان : ملامح من الوجه الأمبيذوقليس)

وقد اقترن هذا الحنان الأمومى بالقرآن لدرجة تجعله ينفى معرفة جمال القرآن وروعته عن الرجال الغلاظ : « **انتبهت مفزوعًا على صوت سيدنا وهو يعنف امرأته وابنته الشابة ، وهما وراء الباب ، ثم علا صوته الأجش الغليظ بآيات قصار السور ؛ فقلت فى نفسى : لابد أن القرآنَ امرأةٌ ، وأن الآيات أمومة خالصة لا يعرفها الرجال** » (٢٦) .

والأم هى مصدر الدأب والجد « فلم أرها تستريح لحظة واحدة منذ تفتحت عيناى عليها » (٢٧) ، وسنجد هذه الأم قمرًا سابحًا يدور فى شعره ويستنجد به :

فَلْتُعطِنِى يَا قَمرَ الأُمُومَةِ
بَصِيرَةَ الهَدْمِ ومُهْرَةَ الدِّماءِ
كَىْ أَمنحَ الجَوْعَى . .

(قصيدة : غناء على الأبواب المائة -
إيقاع الغرق ديوان : كتاب الأرض والدم) .

وهذا المفتاح : مفتاح الأم ، يقودنا إلى حديثٍ مجمل عن موقف الشاعر من قضية المرأة ، وكيف ظهرت صورتها فى هوامشه ، ووضعها فى المجتمع ، ونظرته الخاصة لدورها فى هذه الحياة ، وسنجد هذه الصورة تظهر بشكلين : **أولهما** : فى صورة المرأة فى واقعه الشخصىّ . **وآخرهما** : فى صورة المرأة الفكرة .

أ - المرأة فى واقعه الشخصىّ :

تبرز صورة المرأة فى واقعه الشخصىّ أولاً بصورة أمه - كما سبق - وعلى مدار الكتاب تظهر صورة أُخرى لسيدةٍ كانت له أما بالتبنى - فى ظلٍّ وجودِ أمه - للدرجةِ التى تجعله يصف نفسه بأنه « ابن امرأتين . . . مزدوج الوجود والعمر ، ومزدوج الفجيعة بموتهما »[٢٨] ، وحديثه عن هذه السيدة يؤكد أن المرأة مصدر مهم للجمال والحنان فى حياته ، وهو استمرار لتعليقه السابق على فظاظة شيخ الكتاب مع ابنته وزوجِه .

وهذا الإحساسُ العميقُ بدور المرأة وأثرها جعلَه يرفضُ الظلمَ الواقعَ عليها من الرجلِ ، ومن الحياةِ التى تجعلُه « السيدَ الأوحدَ ، مالكَ الرقبة ، محورَ الحياة والنوم واليقظة ، فإذا

مرضت تململ ونفخ بغضب ونفاد صبرٍ واستعجلها أن تنهض وهى طول النهار تسارع كالنحلة لأداء ما يطلبه آمرًا ناهيًا متهجمًا بلغته المشحونة بالازدراء والتوبيخ وصيغ المبالغة فى التهكم والنقد »[٢٩] ، وهو الموقف الذى يُعتبر ردَّ فعلٍ طَبعِيٍّ على إحساسِه بأن المرأة كانت طوقَ نجاتِه ومفتاحَ حياته ، وهو ـ أيضًا - ما جعله يتعلق «بسيدةٍ تحمل وليدها ويتشبثُ ولدُها الصبيُّ بساقِها »[٣٠] فى لوحةِ الطوفان عندما شاهدها طفلاً .

الصورةُ التاليةُ التى قدمَها للمرأة - فى واقعه الشخصىّ - هى صورةُ القرية ، وقد تقاسمتها سيدتان : **الأولى** منهما : هى القريةُ «الهزيلة المتهافتة التى تمشى بصعوبة وقد أثقلها المرض»[٣١] . **والأخرى** : هى صورة القرية «الفخمة ذات الحضور المحتشد بالطيب والتماعات الكحل» [٣٢] . ومراحل تغير هذه السيدة من فخامة المرأة العفية إلى غيابِ العقل ومسّ الجنون اللذين أصاباها .

السيدةُ الأولى الضعيفةُ التى تقودُ الزوجَ ذا الجسدِ القوىّ المنسوج من العضلات النافرة التى تجعل خيطَ القرابة الرقيقَ الذى يربطه بصاحب هذه العضلات زهوًا وكبرياءً واقتدارًا[٣٣] ، وعندما تناديه زوجُه الضعيفةُ المريضةُ ، وهو القوىُّ ذو العضلات ، تشرق عيناه بالفرح ، ويسير خلفها ذلولاً مطأطئ الرأس ، وهو الموضعُ الذى أُنصفت فيه المرأةُ تمامًا - فى واقعه

الشخصى – ولعله ما جعله يفكر وهو يختار ولاءه أن ينحازَ للأضعف ، كما سيبين فى موضعٍ لاحق .

أَمَّا السيدةُ الأخرى فيعرض تحولات حياتها ومرضها ويصفها بقوله : « كانت المأساةُ مرعبةً لى وأنا أدور حولها من بعيد باكيًا عاجزًا عن فعلِ أىِّ شىءٍ وكرهت انتمائى لجنس البشر وكلما اشتبكت فى نفسى صورتاها : صورة المرأة المهرة المثقلة بالزينة الفواحة بالطيب وصورة الأسيرة المنسحقة بالجنون وموت الضمائر والمشاعر اشتعلت فى روحى وعقلى نيران الكراهية للظلم والقسوة وتحجر القلوب »[٣٤] ، ولعل هذه المشاعر قد جعلته يفكر فى السر الذى يجعل النساء تلجأ إلى الزار عصر الجمعة من كل أسبوع « حيت يتحول بيت خليفة جمعة إلى سفينة متألقة بالروائح والقمصان الشفافة وخفة الأجساد وهى تضطرب فى صخب موج من الإيقاعات الرجراجة وأرواح نساء ينفلتن من فظاظة التعبير الشائع : هن بُلغة فى قدم الرجل إلى تخوم الوطن الآخر »[٣٥] ، سواء أكان هذا الرجل زوجًا أم ابنًا أم أخًا ، وهذا الوطن الآخر « يموج بالرموز والمعانى ويحتشد بسكانه السفليين المنفلتين من ربقة الفهم وضرورات العادة ومستقرات التعليل ، هو وطن الضد والخيال والحرية »[٣٦] .

فهل يوجد انفلاتٌ من فظاظةِ : (هُن بُلغةٌ فى قدمِ الرجل)

إلا إلى وطن الخيال والحرية ؟!

الصورة الثالثة - للمرأة فى واقعه الشخصىّ - هى صورةُ البنت الجميلة التى شاركته اللعب بعروس الطين فى الطفولة :

أعوامٌ يا فردوسُ!!
وعِشْنَاهَا فى التِّيهِ!!
عِشْنَا سُواحًا تبحَثُ رُوحَانَا فِيهِ
عَن ثَوْبٍ ، وَبَقَايَا ظِلٍّ ، ورَغيفٍ
وهُنَيهةِ نَوْمٍ فِى حضنٍ أَليفٍ .

(قصيدة : فردوس بائعة المانجو

ديوان : من مجمرة البدايات) .

وبعد ذلك بأعوام قليلة ، وفى « خطفة حلم باهر كان النوم ينشق عن تلك العروس الطينية وقد اكتست لحمًا ودب فيها الحياة وقبل أن أنطق بكلمة دهشة واحدة تساقطت من يديها ورود الحناء وأطيارها وغطت جسدينا العريانين »[٣٧] : فشاركته الإحساس الطاغى بالخجل والأسئلة المبهمة والاكتشاف الجرىء :

أَشْعَلَ الشَّهْوَةَ فِى الثَّلْجِ انْكِسَارُ النَّظَرَاتِ

(منْ أغانى الحواكير

ديوان : من مجمرة البدايات)

وتتطور تلك الصورة - فيما بعد - لتصبحَ الزوجة : « قال

لها وألح فى نصحها : هذا شاعرٌ منشغلٌ لا يمتلكه شىء سوى الشعر ، وعيناه نهمتان ، وروحه متقدة ، وحواسه لا تشبع ، ولا أمانَ معه . قالت : وأعرف أنه فقيرٌ متمردٌ قد يخرجُ من سجنٍ إلى سجن وأنه نذرَ حياته لما يُؤمنُ به وكنتُ أتمنى أن يختارنى . . »(٣٨) .

أى أن هذه الصورة الثالثة هى المرأة : حبيبةً ، وزوجةً :

يَا حَبِيبِى : غَلَّقَتْ رُوحُكَ فِى وَجْهِىَ طَرِيقَ الهَرَبِ
صِرْتُ فِى جَمْرَةِ إِنْشَادِكَ نَبْرَةَ
صِرْتُ فِى شَطْحَةِ أَوْهَامِكَ وَهْمًا وَمَسَرَّةً
ذُبْتُ فِى صَدْرِكَ زَفْرَةً
تَتمَطَّى فَوْقَ تفاحٍ ، وَوَرْدٍ ، وَعَقِيقٍ
وَنَسِينَا غَمغَمَاتِ الحُزْنِ . . يَا مَاضِى الغَرِيقِ
قَدْ دَفَنَّاكَ ، دَفَنَّا فِيكَ أَيَّامَ الحَرِيقِ
يَا حَبِيبِى . . نَحْنُ فِى غَوْرٍ مِنَ اللَّذَةِ صَافٍ وَعَمِيقٍ
وَبَعِيدَانِ عَنِ الظُّلْمَةِ . . عَنْ وَجْهِ الشُّرُوقِ
فَدَعِ الأَيَّام تَمْضِى . . لاَ تُذَكِّرنِى بِأَوهَام الطَّرِيقِ
لاَ تُذكرْنِى بِاليَقَظَةِ ، مَاذَا تَنْظُر العَيْنُ عَلَى أَرْضِ الطَّرِيقِ
غَيْرَ أَيامٍ تَضِيعُ . .
وشُمُوسٍ مُطْفآتٍ؟!!

(قصيدة : كلماتٌ منمقة
ديوان : من مجمرة البدايات) .

ب - **المرأة الفكرة :**

وقد وردت صورة المرأة التي مثلت فى فكره فى موضعين :

الأول : عندما تحدث عن الآنسة (مى) فى معرض حديثه عن (الجنون الجميل) وهو يوضح ذهوله عما به من فقر وفاقة لمدة ثلاث سنوات كاملة ، يعتصره الحزن لما أصابَها من الاكتئابِ الذى أودى بها إلى الخبال والجنون « وكم حاولْتُ أن أستبصر وأستبطن لحظةَ موتها : أكانت تغيبُ فى عاصفة من العصافير أم كانت تبرأُ شيئًا فشيئًا من محنةِ الوجود » [٣٩] .

والآخر : عندما تَحدثَ فى (معترك الأمناء) عن لقائه مع الشيخ أمين الخولى : « ومن مقعد السائق نزلت سيدة نساء مصر وكوكبهن الدرى وفى لمحة خاطفة وأنا أنظر لوجه السيدة الجليلة بسمرته القمحية وما يبدو فيه من عزم وبصيرة متوقدة وتقشفٍ فياضٍ بمعانى الجهاد وكرامة الكدح » [٤٠] .

كان الحديثُ - إذًا - عن السيدة عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ) ، وهو يوضح تعلقه بقراءة مقالاتها فى الهلال ، حيث عرف - من خلالها - أول نشأة شعر التفعيلة على يد نازك الملائكة ، وتجربة حياتها ، وديوانيها : عاشقة الليل ، وشظايا ورماد .

وأولُ الموقفين : هو موقفُ الإشفاق والتألم الكامِلين لدرجةِ

تقتربُ من التوحُّدِ مع صاحبة الحديث (ميّ) . **وآخرهما** : موقف الاعتزاز والإكبار من تلميذ معترف بالفضل الشديد لأستاذته الجليلة التى يراها أهلاً لكل ما وصلت إليه بجدها وكدها ، وهو دليل على ارتباط صورة المرأة لديه بمعانى الجهاد والكفاح وهو ما يؤكد صورتها التى ارتبطت معه بشكلٍ شخصىٍّ .

والحديث عن صورة الأم فى حياته وعلاقته بها باعث للبحث عن الشقِّ الثانى فى ثنائيةِ الوالدين (الأب - الأم) :

هُوَ العودُ على البَدْء
الليلُ والنهارُ بوابتانِ عَلى طَرِيقِ المَملكَةِ
أَبِى عَنْ يَمِينِى ، وأُمِّى عَنْ شِمالِى . .

(قصيدة : فصل المبتدأ المؤخر
ديوان : رباعية الفرح) .

إذ إنه دائم الإشارة فى هوامشه وشعره إلى نشأته فى أسرة مترابطة متماسكة (٤١) :

فِى البَدْءِ كُنتُ ، بَينَ أُمِّى وَأَبِى - اسْمًا مِن
أَسْمَاءِ الحُلم وطَقْسًا مِنْ طُقوسِ المَاءِ المَشْمُولةِ
بَغَبشِ الفَجْرِ وأَبارِيقِ الفُخَّارِ واللِّبَانِ المُرِّ
وَبقَايَا الحِنَّاءِ عَلَى الكَعْبَيْنِ . .

(فصل المبتدأ المؤخر
ديوان : رباعية الفرح) .

وعلاقته بأبيه ربما تبدو قلقة متغيرة : فهى تبدأ بالحب والإكبار الشديدين اللذين يجعلانه لا يتصور كون الحياة أو الموت بدونه ؛ فعندما اشتد المطر فى يوم كان أبوه على سفر فيه ، وصرخت أمه قائلة : « هذا يوم القيامة » كان رده السريع على هذه العبارة : « وهل نموتُ وأبى بعيد وحيد؟! وكيف نقومُ من الموت وهو ليس معنا؟! ألا يمكن الانتظار قليلا؟! »[٤٢] ، وبعد أن يمتلك وعيه يبدأ فى ملاحظة قسوةِ أبيه التى تجعله بالنسبة لأمه السيد الأوحد مالك الرقبة ويبطش بوجودها كله بطش جبارين لا يرحمون ، وتنسحب هذه القسوة عليه أيضًا للدرجة التى تجعله يصف المناقشةَ مع أبيه بأنها الكارثة ؛ مما يجعل التفاهم بينهما ضعيفًا والثقة مفقودة تمامًا ؛ فتتخذ العلاقة شكلاً ملتبسًا ، حيث يثق الأب فى وشايات الآخرين بولده ولا يترك له فرصةَ دفاعٍ عن نفسه أو ردٍّ على وشاياتهم : « وأبى يصدقه ويثق به فيدخلُ عليَّ نافخًا بالغضب ويضربنى ضربًا مهلكًا بلا رحمة أو فرصة دفاع عن النفس »[٤٣] ، وباستخدام سياسة العقاب الأليم هذه ؛ يتمرد الابن ويرفع رايةَ العصيان بعد أن يصلَ التوترُ بينهما غايته ؛ فقد أُحكمت سياسة التجويع المذل حتى لا يشترى الابنُ ورقةً ، فيصفه والدُه بالعقوق ، ويتدخلُ الأقارب للإصلاح بينهما ، ويرد هو على والده « رحم الله امرأً أعان ولده على البر به ، وأشرح كيف أنه لم يترك لى فرصة واحدة لهدوء نفسىٍّ أو كرامةٍ أو تفاهم »[٤٤] .

والذى يجعل الباحث يصفُ هذه العلاقة - فى هذه الفترة - بالشكل الملتبس هو وصف الشاعر لها بأنها « نموذجٌ للقسوةِ والجهامة ومرارةِ اللسان وعنف الإهانة معنا فى البيت »[٤٥] ومقارنته بين هذا السلوك الفظ لوالده معهم وسلوكه مع الآخرين ؛ فهو مع « أولاد الجيران والأقرباء صاحب حكايات وألغاز تصل به حدَّ الهذر الصبيانى أحيانًا ، وصاحب عاطفة جياشة تجعله يبكى أحيانًا إذا رأى طفلاً يتيمًا أو أرملة مظلومة »[٤٦] ، خصوصًا أنه كان يسمع شائعات فى القرية عن امتلاك أبيه لرصيد ضخم من المال فى البنك أو فى دفتر التوفير « كنت أقول لنفسى هذه الأموال هى عصارة جوعى ، ورثاثة أحوالى ، وهمجية القسوة ، وانتهاك الآدمية التى تخبطت فى أهوالها ولعله يكنز الألوف بعدد الرقع فى ملابسى »[٤٧] .

والذى يزيد من التباس هذه العلاقة وصفُهُ لأبيه بأنه « صاحبُ خلقٍ لم أشهدْ أشدَّ صرامة فى الحقِّ وصلابة فى العدل والكرامة . يكاد يشتعل حماسةً وبهجة وهو يدفع بأى ولد أو بنت من أبناء القرية إلى دخول المدرسة فى المدن المجاورة أو حين يسمع أخبار نجاحهم ولم أشهد عليه كذبًا أو نميمة أو الوقوع فى مذمة مهما تكن من عابر اللمم . وصاحب عفةٍ وأنفةٍ ، . . . ، ويقول عنه الناس أن يده مباركة لو غرس حجرًا أو حطبًا لاخضرَّ

وأَثمَر »[٤٨] . وهو الذى يجرى وراء حقوق المظاليم للدرجة التى تجعل الناس فى قريته يلجأونِ إليه دائمًا لأنه « تربية التلطيم فى المحاكم كما كانوا يقولون » .

وهذا الالتباسُ فى العلاقة يضعُ أمام الباحث علامتى استفهام بالغتى الأهمية ؛ **أولاهما** : فى المقارنة بين حالتى الأب معهم فى البيت وخارجه . **وأخراهما** : بين ظلم الأب الذى يراه واقعًا عليه ، وما كان يغرس فى داخله من حب للعدل وبُعد عن الصراعات التى لا طائل من ورائها : « نخرجُ من هذه المزاحمة الدامية بين قوم لا يعرفون العدل ولا النظام ويحتكمون للمناطحة وخراب الذمم فى كل صراع »[٤٩] .

فى تصدير الشاعر لديوانه « شهادة البكاء فى زمن الضحك » يقول :

« إهداء لم يسعفه وقت الروح : إلى الشيخ عفيفى عامر مطر : على الجمر الهادئ لقرآن الفجر وركوة الأوراد وعنفوان الروح وصرامة التحديق فى مصائر الخلق بين موت وحياة ، وحق وباطل ، . . . ، كانت كرمتى تخضر وتساقط منثور الحصرم ومنظوم الدمع على بساط من رماد الأزمنة »[٥٠] .

ليس فى هذا الإهداء سوى إضاءة بإكبار شديد لهذا الأب ، وعلى هذا النهج يحاول الباحث فهم علامتى الاستفهام

السابقتين ، وفهم التناقض الشكلى البادى فى الظلم والقسوة داخل البيت ، والعدل والفرح الشديدين خارجه ، والباحث لا يجد إجابة إلا بأن الإنسان - أىَّ إنسانٍ - مع ابنه وهو يرغبُ له فى كُلِّ كمالٍ وخيرٍ لم يتحققا له هو نفسه فى حياته ؛ لابد وأن يؤاخذه بشدة على هذر وطيش يراهما الوالد لا ينسجمان وصورةَ الكمال التى يريدها لولده ، ولا يكون فى سلوكه معه إلا القسوة التى تتفق وخشونةَ العيش وصلابةَ العود المرجوة لهذا الولد ، أما مع الآخرين فيسقط هذا الحرص الشديد ، وهذه المؤاخذة الشديدة - التى تنبع من إحساس المسئولية الشخصية - وتبقى فقط إنسانيةُ العلاقة دافعًا ومُحركًا لتعامله معهم ، والشاب المتمرد - كالابن : الشاعر - لا يفهم كل هذا التداخل ؛ فلابد أن تكونَ الحدة هى الرد والدافع المحرك لنظرته لهذا الأب ؛ بهذا الفهم - تقريبًا - يخرج الشاعر فى المرحلة الأخيرة من مراحل تطور هذه العلاقة القلقة بالأب ؛ فبعد موت الأب « يوم ميلادى الأربعين » :

. .

آنَتْ طُقُوسُ المَرَاسِيمِ والدَّفْنِ :
هَذَا أَنَا وَارِثُ الوَقْتِ . . لَفْلَفْتُهُ فِى الجِرَاحَاتِ
شِكْته كَفَنْ ، وتُرَابُ السُّلالةِ والرَّمْل والطَّمْى طِيبُ
الحَنُوطِ

وأَرقَدْتُهُ جَنْبَ جَدِّى (تَنْتَظِمُ العَائِلَةُ

صُفُوفًا مِن الشُّهَداءِ تَراصَفُ أَجْدَاثُها جَدَثًا فَجَدَثًا

(قصيدة : فرح بالنار

ديوان : رباعية الفرح)

وعندما يجد الشاعر دفتر التوفير - محل الشائعات السابقة - يخاطبه قائلاً : « إياكَ أن تضرمَ نارَ الغضبِ وأهوال المحاكمة وبشاعة إدانة أب ميت لا يملك فرصة دفاع أو رد ، أيها الدفترُ الكريهُ الممقوتُ أنقذنى من نفسى : واتركْ لى فرصةَ غفرانٍ ومصالحةٍ »(٥١) .

الطَّيرُ تَحمِلُنِى وَتَمْرُقُ . .

فِى حَوَاصِلِهَا أُعَاينُ مِحْنَةَ

المَلَكُوتِ والأَرض الفَسِيحَة . .

خَفقَةٌ تَعلُو ورَفْرَفَةٌ تَسِفُّ ، وبَابُك الفُلكُ

المُدَوَّرُ يَا أَبِى وَرِتَاجُكَ الطِّينِىُّ والقُفلُ الحبالةُ

والشِّرَاكُ .

وهَجْعَةُ الأَطْيارِ إِنْ حَلَّ الظَّلَامُ - عَلَى الشَّوَاهِدِ -

فَوقَ صَبَّارَاتِ قَلْبكَ ، صَوْتُهُنَّ بِكُلِّ مُعْتَرَكِ الجوَاءِ

ومُجْتَلَى الدَّمِ والمَنَامِ هُو النِّدَاءَاتُ الخَفِيَّةُ مِنْ

تُرابِكَ وَالمُخَاطَبَةُ العَصِيَّةُ مِنْ تُرَابِى .

(قصيدة : زيارة ، ديوان : رباعية الفرح) .

وعندما يرتفع صوتُ أحد الشهود : « الرصيد صفر . . حقا تحسبهم أغنياء من التعففـ » (٥٢) ويرتفع اللغط بين الحضور : ورثة وشهودًا ، كان « طيف أبى يخرج من ظلمات قلبى وقد جللته نبالة شهيد وعظمة شرف مكتوم وكبرياء متوحد » (٥٣) .

والسبب - فى هذا الإحساس - واضح تمامًا ؛ حيث زالت بلبلة سوء التفاهم ، وظهر الرد على ما أسماه - من قبل - بسياسة التجويع المهينة « لقد كان أعلى مبلغ وصله الرصيد فى الدفتر أقل من ثمن زوج من الأحذية يتناقص بما يسحبه تدريجيًا حتى يبلغ الصفر . . . وهكذا » (٥٤) وزاد من إحساسه بفداحةِ عقوقه لوالده أن « القروش القليلة التى كان يسحبها كل مرة هى بالضبط أجرة السفر فى الوقوف ضد المظالم والدفاع عن نفسه وعن المصالح العامة للقرية وبيان ذلك مسطور فى أحد دفاتره » (٥٥) .

هل يكون الإحساس بالندم واللوم - هنا - فى موضعه؟! وهل يكون للإحساس بفداحة عقوقه وعدم فهمه لوالده مكان أكثر مناسبة من هذه اللحظة ؟!

لعل هذا ما جعل صورةَ والده فى شعره - كما سبق واقتطعنا - لا تبرز إلا فى دواوينه المتأخرة نسبيًا ، ومراجعةٌ بسيطةٌ لتواريخِ كتابة هذه القصائد سنجدها كالتالى :

- قصيدة : فصل المبتدأ المؤخر ، ديوان : رباعية الفرح ، ١٩٨٠م .

- قصيدة : زيارة ، ديوان : رباعية الفرح ، ١٩٨٤م .
- قصيدة : فرح بالنار ، ديوان : رباعية الفرح ، ١٩٧٥ - ١٩٨١م .

- قصيدة : اصطلاء النشيد ؛ وهى التى يصف فيها وفاة أبيه ومراسم جنازته ، ودفنه ، ديوان : فاصلة إيقاعات النمل ، ٣١/١٠/١٩٩١م .

أما إهداؤه فى صدر ديوان : شهادة البكاء فى زمن الضحك - فقد أُضيف إلى نشرة الأعمال الكاملة عام ١٩٩٨م ؛ حيث صدر الديوان فى طبعته الأولى (١٩٧٣م) خاليًا من هذا الإهداء .

ولا يجد الباحث - فى ختام رصده لهذه العلاقة الملتبسة - إلا أن يقتطفَ قولَ الشاعر عن هذه اللحظة :

« يا سيدى أما كان للفهم والتفاهم بيننا من سبيل؟! وياأيها الشهيد النبيل لِمَ لَمْ تؤاخنى بقليل من مودة التكاشف حتى أنصفك من نفسى وأشرح من طواياى ما لم تكن تعرف؟ ، . . . ، لم أحتمل إحساسى بأن موته كان نبالة شهيد لم يعرفه أحد وأطبقت علىّ رغبة لا تدفع فتركت القرية بعد تمام المراسيم ، وتركت البلاد كلها أنا اليتيم الضائع بين أيتام الأمة الباحثين عن أبوة جماعية تردُّ عنهم يتمَ الهزائم والضياع بين الأمم »[٥٦] .

أَعْلَنتُ مِيثَاقَ الإِقَامَةِ بِالرَّحِيلِ
وَتَرَكْتُ وَقْعَ خُطَاىَ فِى سِرِّ الشَّجَرِ

وَاسَّاقَطَتْ - مَا بَيْنَ عَيْنى وَالبِلَادِ -
زُمُرّدَاتٌ مِن حَجَرٍ . .

(موتٌ ما لوقت ما ،
ديوان : أنت واحدها . . .) .

وهكذا يمضى مُقيمًا من همِّهِ العام أبًا جديدًا يُحاول أن ينتصرَ له من نفسه ومن ظلمه له .

٢ - عن السلطة والتمرد . .

هناك ثنائيةٌ بارزة فى هوامش الشاعر قد تصلح منطلقًا للحديث عن قضية السلطة والتمرد عليها ، وهذه الثنائية هى علاقة القوة بالضعف ، وهى العلاقة التى برزت فى صور متنوعة فى سياق هوامش الشاعر ؛ إذ لا يأتى ذكر لمصدر قوة إلا ويردف معه شكل الضّعف الموازى له ، يبين علاقتهما معًا ، وهذا الطرح ليس من باب « بضدها تتميز الأشياء » ، بل من قبيل محاولة الفهم والتحليل .

وإذا أردنا رصد أشكال ثنائية (القوة - الضعف) فإننا سنرصد أشكال القوة التى وضحها ، ومع كل شكل يأتى الوجه الآخر للعملة نفسها : شقُّ الضعف الموازى لهذه القوة .

والشكل الأول من أشكال القوة هو القوة الجسدية المتمثلة فى العضلات النافرة والأصابع الغليظة المفتولة التى تجعل الشاعر - وهو طفل صغير - يشعر بالزهو والكبرياء لخيط القرابة

البعيدة الذى يربطه بصاحب هذا الجسد القوىّ « الذى يستطيع مراهنة الناس على أعمال الفتوة الصعبة »[٥٧] ، والصورة الموازية لهذه القوة هى صورة الضعف الشديد الذى تمثله زوج هذا الرجل « الهزيلة المتهافتة التى تمشى بصعوبة وقد أثقلها المرض »[٥٨] .

نحن أمام صورتين وراصد يبين لنا التحول البادى فى صورة هذه القوة الطاغية لدرجة أن يسيرَ هذا الرجلُ « خلفَ زوجِهِ المريضةِ ذَلولاً هادئًا عندما تناديه بصوتها الواهن يسرع إليها وقد أشرقت عيناه إشراقةَ الطفولة والفرح »[٥٩] .

واللافتُ للنظر أَنَّ هذا الضعفَ الشديدَ المتمثلَ فى الزوجةِ المريضةِ - يقودُ هذه القوةَ الطاغيةَ المتمثلةَ فى الرجل المفتول العضلات ، وقد يكون هذا المشهد هو ما رسَّخ فى ذهن الطفل الراصد - الشاعر فيما بعد - أن الانحياز للأضعف معناه السيطرة على الأقوى ، وكلما زاد الضعف الذى تنحاز له زادت القوة التى تسيطر عليها :

« قلت لنفسى مهما تكن قوتك وقدرتك فى قابل أيامك ومستقبل رجولتك فلا تلقِ بقيادِكَ ولا تُطَأطِئ بولائِكَ إلاَّ لأشدِّ الأشياءِ هشاشةً وضَعفًا : حشرة طنانة ، أو طحالب بركة ، أو بيضة طائر ، أو رائحة عرق ، أو دمعة مقهور »[٦٠] .

وهذا الاختيار كان فاعلاً ؛ فقد كان دافعه ومُوَجِّههُ فى

قراءاته – بعد ذلك – للبحث والاهتمام الشديد بمعارك الحرية ودموع الإنسان « وتحددت معالم معركتى الشخصية التى أحتشد لها بكل قواى فألتهم الكتب وأشرب مشاهد الدنيا بحرقة المسئول عن كائناتها ، وأنفق القواميس والمعاجم بحثًا عن دموع الإنسان وجمرات الغضب وحرائق الحرية فى التاريخ »[٦١] وقد وجدَ كثيرًا من هذه الدموع والجمرات فنفثها فى قصائده ، مثل رسالته إلى الشاعر العراقى بدر شاكر السياب عندما كان سجينًا :

مَاذَا يَقولُ بلبلٌ حَزِينٌ؟
مَاذَا يُغَنِّى فِى ضَمِيرِ الليلِ شَاعِرٌ سَجِينٌ؟
زُوَّارُهُ : حِكَايةُ الدُّمُوعِ حِينَ طَهَّرَتْ ملامِحَ السنين
وصورةُ نَخْلَةٍ بِشَاطِئِ الفُراتِ تَشْرَبُ الضِّيَاءَ والمَطَرَ
وَصُورَةُ الكُرُومِ وَهْىَ تَحْمِلُ الثَّمَرَ
وَصُورَةُ المسَاءِ وَهْوَ يَحْمِلُ الظِّلاَلَ وَالقَمَرَ
وصورةُ النِّسَاءِ حِينَمَا رَقَدْنَ رِقْدَةَ المَخَاضِ
مَاذَا يَقُولُ حِينَما يَرَى عَلَى الجِدَارِ قِصَّةَ البَشَرِ؟!

(قصيدة : رسالة إلى شاعر سجين
ديوان : من مجمرة البدايات)

أو عندما ينفض غيمة عن ذكرى جمرة الغضب التهبت فى إحدى معارك الحرية ، كقصيدة « من ذاكرة الأرض » التى يُصدِّرُها بهذا الإهداء :

« محمد عبيد شهيد الثورة العرابية ، وبطلها الفذ ، وشرارتها التى أضاءت وانطفأت لحظة الهزيمة ، لم يكن له أبناء ، وليس له قبر أو نصب ذكرى . . . . » [٦٢].

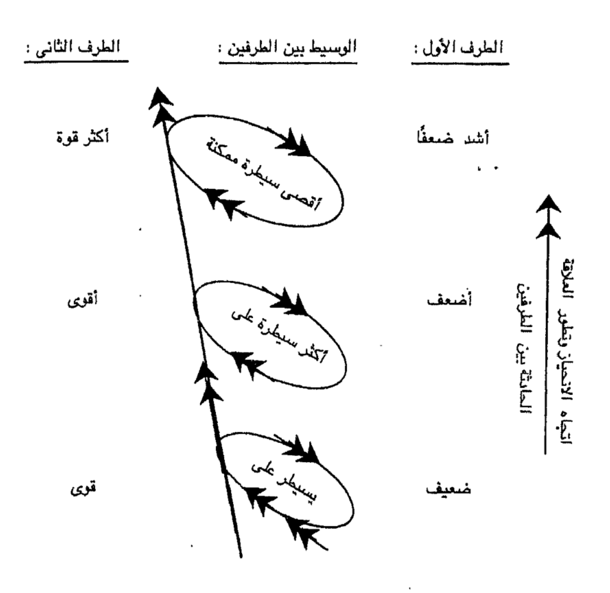
شَيئًا فَشَيئًا يَسْكُتُ اللُّجِيُّ والدُّنْيَا تَغِيبُ
شَيئًا فَشَيئًا يَسْبَحُ العالَمُ فِى بَحرِ الضَّبَابِ
يَمْتَدُّ مِن مَجْهُولِهِ الصَّامِتِ حَقْلٌ وَطَرِيقٌ
بُستانُ جُميزٍ وَدُورٌ شادَهَا المَوتُ الرَّقِيقُ
للنَّازِحِينَ إِلَيهِ مِنْ جُنْدِ القُرَى . .

وهو عندما ينفض الرماد عن هذه الجمرة ، أو يسجل هذه الدمعة يفعل ذلك مؤكدًا حياتها وتجددها الدائم :

مَازِلتُ أَحْيَا لَم أَمُتْ . . جُرْحِى يَسيلُ
عَامًا فَعامًا لَم يَزَلْ ثَأْرِى ضِرَامًا فِى الرَّمادِ
رَويتُ سَيفِى بِالدَّمِ القَانِى وَثَأْرِى لا يَمُوتُ . .

(صوتٌ مَا : من ذاكرة الأرض
ديوان : من مجمزة البدايات)

من هنا يمكن تقديم الشكل التخطيطى التالى تعبيرًا عن اختيار الشاعر الانحياز للضعيف ، ورؤيته فى كون هذا الانحياز يعنى سيطرةً - بشكلٍ ما - على القوى :



اختيار الشاعر فى الانحياز للضعيف والأضعف

* **مركب جدل** : (الضعيف- القوى) ، والوسيط بينهما (السيطرة التى تحدث) ، وهناك تناسب طردى بين الانحياز للأضعف للسيطرة على الأقوى .

والشكل الثانى المطروح للقوة هو صورة من كرامة الإنسان : فردًا وشعبًا وأمة ، فى مسيرته عبر التاريخ نحو الحرية والعدل والكرامة ، وما تتطلبه هذه المسيرة من امتلاك لأسباب القوة .

ويتخذ الشاعر من حياته الخاصة مدخلاً لعرض هذه القضية ؛ فيبين **أولاً** أن هوسه برشاقة السلاح وأشكاله كان كبيرًا للدرجة التى تجعله يشبه المرأة الجميلة بالبلطة ورشاقة الرقص ولعب العصا بالخنجر وولادة النساء بطلقات الرصاص [٦٣] ، ويعتبر أن بيع والده المسدس وتخليه عن سلاحه هو هزيمة شخصية له .[٦٤]

وثانيًا يعرج على الشكل الأعم لهذه الصورة الذاتية ، عندما يكتشف أثناء قراءاته التاريخية أن هناك علاقة بين تقدم الأمم وامتلاكها السلاح ؛ فقد وجد أن مواقع الأفراد والشعوب والأمم على سلم المعرفة والحضارة والديمقراطية إنما تتحدد حسب مواقعها من أعماق السيرة الذاتية للسلاح اختراعًا وصناعة وامتلاكًا [٦٥] .

ويقدم ضابطًا لانتشار الطغيان والانحطاط فى أمة ما ؛ إذ يراهما دليلاً على وقوع السلاح « فى قبضة الاحتكار ولا عقلانية الصفقات السرية والقتل المأجور والارتزاق بتجارة الدم والهزائم الشاملة » [٦٦] ، ويضع تساؤلاً يشى بحسرة لاذعة : « بكم ولقاء

أى شئ تخلت شعوب وأمم عن سلاحها وباعت ملمس المعدن المصطفى »[٦٧] .

وقد يبدو فى ذلك تناقض بين اختياره الأول فى الانحياز الشديد للضعف والضعفاء وحسرته الشديدة على الأمم التى تفرط فى سلاحها ومصادر قوتها وعدتها ، لكن روية النظر تزيل هذا التناقض الأولى ؛ فلن يتمكن الإنسان من حماية نفسه وتحقيق أمنها وسلامتها - والكلام منسحب على الأمم - وامتلاك شرف الوقوف ضد الظلم والشر ودهاء الخيانة المباغتة إلا إذا امتلك أسباب القوة الضامنة له ذلك ؛ تحقيقًا لقوله تعالى ﴿وَأَعِدُّوا لَهُمْ مَا اسْتَطَعْتُمْ مِنْ قُوَّةٍ﴾[٦٨] .

وإذا كانت القوة تمثل لمن يمتلكها سلطة ما ؛ فإننا نستطيع رصد أشكال السلطة فى هوامش الشاعر فى أشكال ثلاثة هى :

- الشكل الذاتى للسلطة ، وقد مثلته سلطة الأب كما سبقت .

- الشكل العام للسلطة ، أو سلطة الدولة أو المنظومة التى يصفها بقوله : الغول للأبد .

- سلطة النص الشعرى السائد ، ومحاولة التمرد عليه والخروج على المألوف فيه تحقيقًا لقوله : « استضئ بشمسك أنت » .

٣ - الغول للأبد

فى معرض حديث الشاعر عن الحضارة الفرعونية ومتابعته ما كتب حولها وعن أساطيرها ودياناتها وفنونها ؛ يصل إلى أن « أعتى ما تمخض عنه فكر هو فكرة الإله المتجسد فى صورة الملك » وما يستتبعه هذا من « غول متوحش لا يغالب ولا يقاوم هو غول الآلة الجهنمية الباطشة بمنظومتها وتراتبها المتماسك وممارساتها التى لا تمت بصلة إلى الإنسان : غول آلة الدولة »[٦٩] ثم يستعرض أشكالَ البطش التى مارسَها هذا النظامُ على عقولِ المصريين وأفئدتهم بدءًا من تقسيم البشر فى هذه المملكة ، ومرورًا بالعقيدة التى تشترط حفظ الجسد بعد الموت ، وهو ما اختص به الملك والكهان والحكام ، وتعيش الرعية لا تنال نصيبًا من الدنيا أو الموت ، ولهذا كله جعل الشاعر عنوان حديثه هذا : « الغول للأبد »[٧٠] ، بما تحمله هذه التسمية من كرهٍ ومقتٍ وتنفيرٍ للآخرين فيها ، وهو الشىءُ الذى يؤكد هَمَّ الشاعر الأول فى الانحياز للمستضعفين الذين لم يجدوا نصرًا إلا فى منظومة تمرد بديلة أخفَوْها فى قلوبهم وأعماق ضمائرهم .

هو يبدأ من نظرته الخاصة فى تفسير تلك الصورة المتسلطة للسلطة ؛ حيث إنه قد عانى شخصيًا من تسلط السلطة فى وقتٍ قريب[٧١] « مُدركًا أن البعد عن مركز الدائرة والسلطة لا يعنى إلا

خطوة فى الظلم والتهميش » ويبقى بين يدى السلطة بجبروتها وجهازها الإعلامى « الجبار صانع التواريخ المزيفة من الكتابات والتواريخ والأناشيد والملاحم ومعجزات الفن صروحًا أخرى من عرق الكتبة الكذبة والكهان والفنانين المنتفعين المتواطئين »[٧٢] .

والمواجهة الصريحة بينه وبين السلطة - فى هوامشه - تظهر فى بعدين **أولهما** على مستوى واقعىّ فى مشهدٍ يُصَوِّرُ عُمقَ انتمائِه للضعفاء وإحساسه بقيمة التمرد ؛ عندما يرفض بشكل عنيف - أثار ألمه فيما بعد - مهادنةَ ابن المأمور فى مدينة دراسته[٧٣] ، وكان هذا الرفض « أول فرصة تسنح لى لأعلن عن كراهيتى لمشهد جندى من عمر أبيه يأتمر بأوامره ويخضع لإهاناته وتكليفاته الصبيانية السخيفة أمام الناس ففعلت ما تصورته واجبًا على الجندى لولا قهر السلطة وخوف العقاب ومجبنة الحاجة »[٧٤] .

ويبرز **الشكل الآخر** لهذه المواجهة على مستوى أعمق ، هو مستوى الفكرة والانتماء ، وذلك عندما يناقش مسألة هوية مصر التى يراها البعض متأرجحة بين الفرعونية والإسلامية ، فيعلن رفضه لكل محاولة ترى لاقتطاع الأشياء من سياقاتها بإرجاعها إلى أصول فرعونية أو تحديدًا من يحاول وقف الزمن فى رحلة عمرو بن العاص قبل دخوله حصن الفرما ويقرر أن هذا « محض خبل وجنون تعصب لا يراد منه إلا إنزال هزيمة لم تكن بعمرو »[٧٥] ، وأن هؤلاء المتعصبين الذين يدعون إلى إحياء

مصر الفرعونية واستردادها هم « من المرضى والمتعصبين الذين لو ملكوا الفرصة لكانوا أول من يحمل المعاول لهدم ما تبقى من مصر القديمة التى يريدونها بتسلطها وجبروتها ، وإننى على استعداد للموت ألف مرة ضد الحياة فى هذه المنظومة وإطارها ، وإحياؤها – على أيَّةِ حال – مستحيل المستحيلات »(٧٦) .

٤ – سؤال الشعر

دَعُوا التَّشْطِيرَ والتَّخْمِيسَ . . هَذَا الشِّعْرُ أَجْدَاثٌ
وَأَوْهَامٌ مُخَرَّقَةٌ وَأَضْغَاثٌ
دَعُوا الخَيَّامَ يَشْرَب كَأْسَهُ وَحْدَه
وَيَلْعَن ظُلْمَةَ الحُفْرَةِ
وَيَشْكُو قَسْوَةَ الأَقْدارِ للندمَانِ
دَعُوا « شَوْقِى » يُسَبِّح رَبَّهُ السُّلْطَان
وَيَلْبَسُ تَاجَ مَمْلَكَةٍ مُزَيَّفَةٍ بَلاَ تِيجَان
دَعُوا المَوْتَى . .
فَكَمْ سَفَحُوا مَحَابِرَهُم عَلَى الأَعْتَابِ
وَمَدُّوا أَكُفَّهُم للرفْدِ والخلْعَةِ
ويَا أَسَفًا مَضَوا . . تَرَكُوا حُرُوفًا
طُرِّزَتْ بِالوَشْيِ والصَّنْعَةِ
ولَيْسَ بِهَا عَبِيرُ تُرَابِ
وَلَيْسَ بِهَا عِبَيرُ الليلِ حِينَ يُنِيرُهُ الإِنْسَانُ

بِبَعْضِ عَذَابِهِ ، بِالجُوعِ ، بِالحُمَّى
وَهَذَا العَصْرُ - رَغْمَ جَفَافِهِ - يَشْتَاقُ لِلكَلِمَة
إِذَا سَارَتْ عَلَى قَدَمَيْنِ
وَغَاصَتْ فِي رِيَاحِ الأَرْضِ ، وَالتَمَعَتْ
بِنَظَرَةِ عَيْنٍ
وَسَارَتْ فِي الدَّمِ المَشْبُوبِ جَمْرةَ نَارٍ
وَشَفَّتْ عَنْ ضَمِيرِ القَاعِ

(الشعر : من قصيدة : الملكة واللوردات وآخرون ، ديوان : من مجمرة البدايات)

« الشعر » هو عنوان المقطع السابق ، وفيه يقدم الشاعر بيانًا شعريًا أوليًا لرؤيته للشعر ودوره ؛ إذ يعلن بجلاء رفضه أشكالاً عديدةً من الكتابة الشعرية يراها صارت سلطات تَحُدُّ التطور الشعرى ، **أولها** : أن يتحول الشعر إلى مجرد لعب شكلى مع الوزن وتقسيماته وتنويعاته المختلفة :

دعوا التشطير والتخميس . . هذا الشعر أجداث
وأوهام مخرقة وأضغاث

وثانيها : أن تتحول الكتابةُ الشعريةُ إلى كتابةٍ مغرقة فى الذاتية ، يجتر فيها الشاعر أوهامه وآلامه التى لا تعنى سواه :

دَعوا الخيامَ يشرب كأسَه وَحدَه
ويلعن ظُلمَةَ الحُفرةِ

ويَشَكو قَسْوةَ الأقدارِ للندمان .

وثالثها : أن يتحولَ الشعر إلى بوق دعايةٍ لأميرٍ أو سلطانٍ ما ، ويصبحَ الشعرُ ناطقًا رسميًّا يلبسُ به الشاعرُ لقبًا كشاعرِ الأمير أو ما شَابَه ذلك :

دعوا شوقى يسبح ربه السلطان

ويلبس تاج مملكة مزيفة بلا تيجان

لأن الشاعر الذى يتجه نحو مركز الدائرة (السلطان وتاج المملكة) سيهمل الرعية (محور اهتمام شاعرنا ، كما وضح عند بيان علاقته بالسلطة) .

ورابعها : أن تصبح قيمةُ الشعر وغايته مجردَ عطيةٍ أو هبةٍ من عظيم ؛ فيستحيل إلى مجرد صنعةٍ لفظية :

دعوا الموتى . .

فكم سفحوا محابرهم على الأعتاب

ومدُّوا أكُفَّهُم للرفدِ والخلعة

ويا أسفًا مَضَوْا . . تركوا حروفا

طُرِّزَتْ بالوشيِ والصَّنعة

وليسَ بِهَا عَبيرَ تُرابِ

ولا يعدو نتاجهم الشعرى أن يكون – فى ضمير الأدب – حروفًا مزخرفة تفتقد العبيرَ الذى يبثه الإنسان المتلوى بمعاناته وجوعه ومرضه .

وبهذا الشكل ، نصل إلى أول الضــوابط التى تجعل الشعر – من وجهة نظر شاعرنا – بعيدًا عن كونه أجداثًا أو أوهامًا : عندما تصبح الكلمة نابضة بالحياة تنقل أعماق الضمائر وتصورها ، وتنقل آلام الإنسان وعذاباته ، عندما تصبح الكلمة « مؤنسنة » ، إذا جاز لنا هذا التعبير :

وهذا العصر – رغم جفافه – يشتاق للكلمة
إذا سارت على قدمين
وغاصت فى رياح الأرض ، والتمعت
بنظرة عين
وسارت فى الدم المشبوب جمرة نار
وشفت عن ضمير القاع .

والسؤال الذى تطرحه هذه المقدمة هو : كيف بدأت العلاقة بين (محمد عفيفى مطر) الإنسان ، والشعر؟!

فى النص الرابع من هوامشه ، نجد عنوان : « الشاعر » [٧٧] ، ويقصد به الريفىّ الذى ينشد القصص والسير المغناة التى وصلت إلى سمعه ممن يعملون فى الحقول ؛ أى أن للشعر دورًا فى العمل والإنتاج ومسيرة الحياة الجماعية ، وهذا هو الضابط الثانى لمفهوم الشعر عنده ، وعندما التقى الشاعر ورآه للمرة الأولى « ظننته جسدًا من الموسيقى ينبع منه الكلام » [٧٨] ، وتعبير « الظن » فى هذه العبارة ، يشى

بصورتين مختلفتين للشاعر ، **أولاهما** : على مستوى الواقع والحقيقة ؛ وهى صورة ملامحه بطوله وشكله وملابسه ، **وأخراهما** : هى الصورة المتخيلة أو المثالية له بكونه جسدًا من الموسيقى ينبع منه الكلام .

وهذه الفكرة هى التى تجعل للشاعر - دائما - عنده صورتين : إحداهما واقعية ، وأخراهما خيالية ، وهى التى نمت معه وصاحبته - فيما بعد - وهو يطالع صور الشعراء : محمود حسن إسماعيل « بعينيه اللتين تكادان تفران إلى قلبى ووسامته الوحشية » [٧٩] ، وشيللى ، وبيرون ، وكيتس ، وغيرهم « من أصحاب الرقة والجمال الأنثوى وجدائل الشعر المتهدل » [٨٠] ؛ فتصبح الصورة المتخيلة عنده مقترنة بجمال الشكل ، أما الصورةُ الواقعيةُ المتاحةُ أمامه فهى صورته هو ، وهذه صورة - من وجهة نظره - تستحيل أن تجعله شاعرًا لأن « وجهه يقطع الخميرة من البيت » [٨١] .

ولا يمكن لنا أن نترك عبارة « ظننته جسدًا من الموسيقى ينبع منه الكلام » بدون توضيح علاقته بالموسيقى والإيقاع ؛ حيث لا يأتى ذكرهما - على مدار كتابه - إلا مقترنًا بصورةٍ وتشكيلٍ بَصَرِيَّيْنِ : فعندما يصف اللحظات التى تستعيد فيها أمه الاستماع إلى ما حفظ من قصار السور نجده يقول : « وتصحح بصوتها الرخيم ووجهها المضىء بالفرح وعينيها المسبلتين المتبتلتين ما أخطئ فيه ، كان الإيقاع الجليل بصفائه يشمل كل شىء

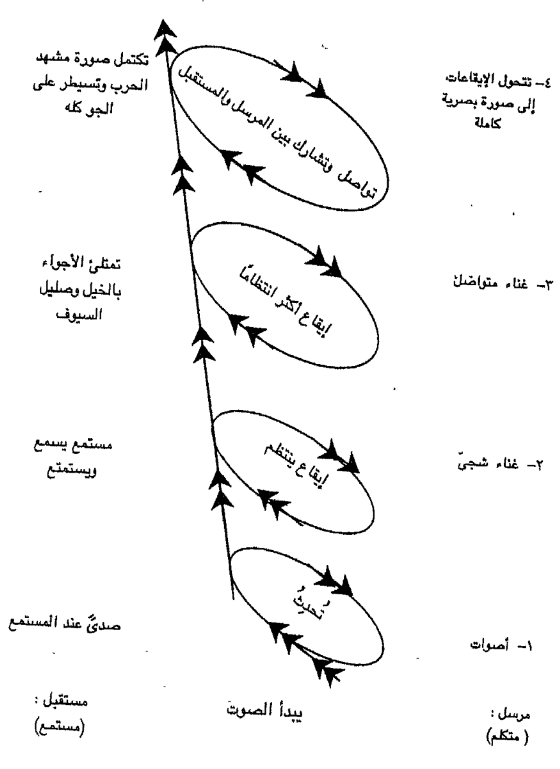
وكانت الدنيا تنتظم كأنها مسبحة أخّاذة من الأصوات والانسجام المحكم »[٨٢] .

أو عندما يصف ما سمعه من الفلاحين « وهم يطلقون فى براح الغيطان غناءهم الشجىّ بما حفظوه من كلام الشاعر فتمتلئ الأجواء بالخيل وصليل السيوف ويأخذ الصحو المشرق فى الضحى زينته من المزاريق والرماح ومشاهد الحرب »[٨٣] .

إن هذا الإحساس بإيقاع الكلام هو ما يجعله يتحول إلى صورة بصرية ؛ ليربط الشاعر - فيما بعد - بين الإيقاع والموسيقى ، والصورة التى ينقلانها إلى من يستمع[٨٤] . لقد كان يحول الصوت إلى صورة ويُحِلُّ الذاكرةَ البصريةَ مَحَلَّ ذاكرةِ السمع .

وعملية الإحلال هذه ذات مراحل متعاقبة : فالصوت يمتلك صدى عند من يستمع ، وتتحول الأصوات إلى إيقاعات رخيمة يكون لها فى نفس المستمع صورة ما ، وعندما يأخذ الإيقاع انتظامه تصبح الصورة البصرية أكثر وضوحًا حتى تملأ الأجواء .

وقد حاولتُ توضيحَ تلك الفكرة وتطبيقها على مقولة الشاعر : « **كنتُ أَسْمَعُهُم يُطلِقُونَ فِى بَراحِ الغيطانِ غِناءَهُم الشجىّ بَمَا حفِظُوهُ مِن كَلاَمِ الشَّاعِرِ فَتَمْتَلِئُ الأَجْوَاءُ بِالخَيْلِ وَصَلِيلِ السُّيُوفِ وَيَأْخُذُ الصحو المُشْرِقُ فِى الضحى زِينَتَهُ مِن المَزَارِيقِ وَالرِّمَاحِ وَمَشَاهِدِ الحَرْبِ** »[٨٥] ، وذلك على النحوِ التخطيطئ الآتى :



* مركب جدل : (الصوت والإيقاع - الصورة) .

طرفاه : الذين يغنون (المرسل) ، والشاعر - الطفل فى ذلك الوقت : المستمع (المستقبل) .

وكما ينقل الإيقاع والصوت صورة بصرية ، يمكن – أيضًا – أن يحدث العكس ؛ أى تنقل الصورة صوتًا ، وذلك مثل قوله :

« وبزغت تَحتَ عينى صورةٌ مفاجئةٌ قربتُها من عينىّ لأرى أدقَّ تفاصيلِهَا ؛ كانت الصورةُ لفتاةٍ صغيرة مهلهلة الثياب تبكى وتولول تحت نَعْشٍ يحمله رجال أربعة ؛ فشقَّ صراخُهَا قلبى »[٨٦] ، والجملةُ الأخيرةُ هى المُستند الذى يرتكن إليه الباحث عند طرحه لهذا التبادل ؛ حيث لمس أثر الصراخ الذى يستشعره من الرسم .

والسؤال الملازم لهذا الحديث : هل يمكن أن تتم عملية التبادل هذه بين كل صوت وصورة؟!

بَيَّنَ الباحثُ أنَّ الصوتَ إذا اقترن أداؤه بحلاوة وتجويد – كصوت الأم أو الشاعر – فإنه ينقل صورة بصرية ، أما إذا كان الصوت أجش غليظًا – كصوت سيدنا فى الكتاب ، أو كان بلا روح أو بهجة – كصوت أستاذه قبيل وفاته – فإنه لا يمكن أن ينقل أى شىء ، أو ينقل صورةً مُنفِّرَةً تكفى لبناء حاجز يمنع التواصل بين المستمع والمتكلم .

ولقد ظهرت أدلة هذا الاهتمام بالصوت وجمال أدائه والحرص على إيقاعه عند الشاعر – فى الأم وصوتها ، والشاعر وحلاوة أدائه ، وصوت عم ميخائيل صانع السواقى بلهجته القوية الآمرة ، وصوت أستاذه لمادة التاريخ وهو يتلذذ بنطق

الكلام ، وهذا كله قد جعل للصوت قيمة كبيرة يصفها بأنه « يملك العقول »[٨٧] ، كما جعل مفردات الصوت بما تشمله من : غناء وضحك ، وصراخ ، ... إلخ ، ذات قيمة كبيرة فى دواوينه الشعرية فيما بعد[٨٨] .

لكن من أين جاء هذا الإحساسُ الموسيقىُّ؟ هذا « الإحساسُ الجسدىُّ بالإيقاعِ »[٨٩] ، الذى يجعله يصف الكون بأنه « معزوفة أو جمِلة موسيقية واحدة تحكم نغماتها صرامة الرياضيات العليا الشاملة »[٩٠] ؟!

لا يمكن أن نفهم السبب وراء هذا الاهتمام الكبير بالصوت وما تمثله مفرداته من موسيقى إلا إذا نظرنا بعين الاعتبار إلى وصف الشاعر تلاوته القرآن الكريم بأنها : « **طريقة دامعة فى الترتيل تدفعنى أنا نفسى للبكاء لا أخطئ فى قلقلةٍ ، أو إدغامٍ ، أو وقفٍ وَوَصْلٍ ، أو تفخيمٍ وترقيقٍ ، وتنبعُ معانى الآيات من قلبى وجوارحى ؛ فأفرق بيَن أساليبِ الاستفهام ، والوعد ، والوعيد ، والوصف التقريرى** »[٩١] .

أى أن القرآن الكريم وتجويده هو منشأ هذا كله ، الأمر الذى غذاه - عنده - هذا الموقف : « سمعت أمى تغنى غناءها العذب الذى يقطر حنانًا ودمعًا وهى تهدهدنى وأدهشتنى أغنية لم أسمعها من قبل :

إذَا كَشَفَ الزَّ/ مَانُ لكَ الـ/ قِنَاعَا

وَمَدَّ إِلَيْ/ كَ صَرْفُ الدَّهْ/ رِبَاعَا
فَلَا تَخْشَ الْـ / مَنِيَّةَ وَاقْ/ تَحِمْهَا
وَلاَ تَخْشَ الْ/ مَرَابِعَ وَالْ/ يِفَاعَا
وَسَيْفِى كَا/ نَ دَلالَ الْ/ مَنَايَا
وَخَاضَ غِمَا/ رَهَا وَشَرَى/ وَبَاعَا . . إلخ »[٩٢] .

لا يمكن أن يذهب بنا الظن أكثر من هذا فنزعم أنه كان يفهم معنى هذا الكلام على الصورة السابقة ، أو « هذه الأغنية » على حد تعبيره ؛ لأنه قد نفى هذا ببساطة شديدة : « **كنت لا أفهم أكثر الألفاظ ، وكان ذلك من عوامل السحر فى الغناء ، كأننى أتلو موسيقى مجردة أو صوتيات خالصة** »[٩٣] ، ولعل هذه الموسيقى المجردة أو الصوتيات الخالصة هى التى ملأته بالإحساس الموسيقى الذى نما معه ليصبح وزنًا لشعره[٩٤] ، ولعله - أيضًا - دافعه المستمر للربط بين الإيقاع - كصورة صوتية - والصورة البصرية التى ينقلها ، كما بينا من قبل[٩٥] .

الهوامش :

(١) تعبير « لسنواتٍ قليلة » هو نص تعبير الشاعر فى حوار أجراه الباحث معه ، ويراجع فى ذلك أيضًا :

أوائل زيارات الدهشة : محمد عفيفى مطر ، هوامش التكوين ص ١٠٨ ، دار شرقيات ، القاهرة ١٩٧٧م .

(٢) هذه التواريخ تقريبية ؛ إذ إن الشاعر قد أشار إليها بسنوات عمره قائلًا : «الكُتَّاب فى الطفولة والصبا ، والمدرسة الإلزامية بالقرية من سن ٧ - ١٠ سنوات ، المدرسة الابتدائية فى منوف من سن ١٠ - ١٤ سنة ، المدرسة الثانوية من سن ١٤ - ٢٠» ، ومع بداية الدراسة التكميلية - فى شبين الكوم - وضع الشاعر نفسه التواريخ الدقيقة .

(٣) على الرغم من هذا التنقل الدائم لم ينقطع الشاعر عن عمله فى الفترة (١٩٥٦ - ١٩٨٣م) ، وقد أقام الشاعر - حيث عمل - فى : قرية العجوزين (مركز دسوق حاليًا) ، وقرى : أبو غنيمة ، والغنايم ، والرصيف بمركز سيدى سالم ، ومدينة بيلا بمركز بيلا ، وكفر الشيخ ، وهذا بمحافظة كفر الشيخ ، ثم سافر إلى العراق ؛ وأقام ببغداد (١٩٧٧ - ١٩٨٣م) وعاد للاستقرار فى قريته : رملة الأنجب ، التى تظل مركز دائرة إقامته .

(٤) القصيدة محل النقد هى : الملكة واللوردات وآخرون ، المنشورة ضمن ديوان : من مجمرة البدايات ، ونشر هذا النقد فى مجلة « الشهر » بعد نشر القصيدة (للأسف الشديد) لهذا لم يستطع الباحث الاهتداء لهذا النقد ، والشاعر نفسه لا يملك نسخة من هذه المجلة!! وقد ذكر الشاعر فى « معترك الأمناء » فى كتابه : أوائل زيارات الدهشة - طرفًا من رسالة رد عليها الشيخ أمين الخولى فى مجلته : « الأدب » . . لقد سمحت الظروف بنشر قطعة محتملة من قصيدة طويلة من القصائد الأربعين التى أرسلها ؛ فإذا كاتب عن أزمة الشعر الجديد يقول ما نصه « . . عدم فهم الكثير من

الشعراء الجدد لمفهوم الواقعية فهى تارة عكس فوتوغرافى للواقع كما فى هذا النموذج للشاعر محمد عفيفى مطر ، . . . ، ويورد القطعة التى نشرتها لك «الأدب» ، ثم يعقب عليها بقوله : هكذا يمضى الشاعر بآلة التصوير ناقلًا صورة قريته من خلال كوخ صغير ، بشكل أمين على تفاصيل الواقع الجزئية » (أوائل زيارات الدهشة : ص ص ٦٦ - ٦٧) ، والواضح من السياق أن هذا أسبق من نقد غالى شكرى له ؛ إذ كان ردَّ فعلٍ على بدايات كتاباته الشعرية .

(٥) فقد صدرت فى : دمشق ، وبيروت ، وبغداد ، وهى على الترتيب مجموعات : من دفتر الصمت ، ملامح من الوجه الأمبيذوقليس ، الجوع والقمر ، كتاب الأرض والدم .

(٦) المقصود هنا الطبعات الأولى لهذه المجموعات ، وقد أشار عفيفى مطر فى حوار مع محمد الشاذلى إلى ذلك قائلا : « وأذكر مثلاً أن ديوانى الأول (لم يصدر حتى الآن) كان يجب أن ينشر بناءً على تعاقد بينى وبين الهيئة الرسمية للنشر فى الدولة (هيئة الكتاب) وكان يرأسها الشاعر الراحل صلاح عبد الصبور وقتئذ ، وأخذت مكافأة النشر مقدمًا . وقال صلاح عبد الصبور أمام شعراء موجودين الآن : « إن عفيفى مطر أخذ جزءًا من المكافأة ولن يصدر الديوان ولو على جثتى » يراجع في ذلك :

جريدة الحياة العدد ٩٨١١ ، ص ١٢ ، لندن ، فى الاثنين ٣٠ من تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٨٩م . وقد أعادت - مُؤَخرًا - الهيئة العامة لقصور الثقافة طبع ديوانَى : « من دفتر الصمت » ١٩٩٤م ، و« كتاب الأرض والدم » ١٩٩٦م ، ضمن سلسلة أصوات أدبية .

(٧) صدرت الأعمال الكاملة عن دار الشروق بالقاهرة ، ١٩٩٨م ، وعقب صدورها سرت شائعةٌ فى الوسط الأدبىّ القاهرىّ مفادها أن صندوق التنمية الثقافية قد دعمها لتخرج ، لكن لم تصدر إشارة على غلاف المجلدات الثلاثة أو بداخلها تشير إلى ذلك على عادة صندوق التنمية فيما يدعمه .

(٨) « شروخ فى مرآة الأسلاف » محمد عفيفى مطر ، دار الرشيد ، بغداد ، ١٩٨٢م ، وهو تجميع لمقالات منشورة فى مجلتىّ : فنون ، والأقلام : (١٩٨٠ - ١٩٨١) ، وعن الرؤية النقدية لمطر انظر :

الشاعر ناقدًا : فريال جبورى غزول ، مجلة الكرمل ، العدد ١٧ ، قبرص ، ١٩٨٥م ص ٢٠٦ - ٢١٩ .

(٩) نشر الشاعر قصصًا فى كتاب :

- مسامرات الأولاد كى لا يناموا ، الشارقة ، الإمارات ، ١٩٩٨م .

كذلك فقد نشر مختارات من شعر البارودى بتعليقه وتقديمه ، للأولاد ، انظر :

- محمود سامى البارودى ، دار الفتى العربى ، القاهرة ، ١٩٩٣م .

(١٠) ترجم الشاعر :

- الأعمال الكاملة لإديث سودرجان (بالاشتراك) ، دار شرقيات ، القاهرة ، ١٩٩٤ .

- الشمس المهيمنة : ايليتس (اليونان) ، دار شرقيات ، القاهرة ، ١٩٨٢م .

(١١) منها جائزة الشعر المترجم من العربية إلى الإنجليزية ، جامعة أركنساس بأمريكا سنة ١٩٩٦م ، وذلك عن ديوان رباعية الفرح الذى ترجمه فريال غزول ، وچون ڤيرلندن ، ونشر ١٩٩٧م ، انظر :

Quartet of Joy : Poems by : Muhammad .Afifi Matar. Translated from Arabic by Ferial Ghazoul and John Verlenden. University of Arkansas Press : 1997

وجائزة سلطان العويس (١٩٩٩م) .

(١٢) أوائل زيارات الدهشة : هوامش التكوين ، سابق .

(١٣) يود الباحث لو اتّسع المقام لتفصيل الفروق بين مفهومى : السيرة Biography ، وهى السيرة أو الترجمة الغيرية التى يكتبها شخص عن

آخر - مثلما سلف مع الشاعر فى بداية هذا الفصل - والسيرة الذاتية Autobiography التى يكتبها المرء عن نفسه ، وبالرغم من أن المقام لا يتسع لعرض الخلافات بين المفهومين أو بين التعاريف المختلفة للمفهوم الواحد وأشكال التعبير عنه ، فإنه يميل إلى الأخذ بتعريف دائرة المعارف البريطانية للسيرة الذاتية بأنها : **ذلك المؤلَّف الروائى الذى يسجل بوعيٍ وفنيةٍ الحدثَ ويعيد إلى الحياة وجود شخصية إنسانية** » يراجع فى ذلك :

- السيرة الذاتية فى التراث : شوقى محمد المعاملى ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٨٩م .
- فن التراجم والسير الذاتية : أندريه موروا ، ت : أحمد درويش ، المشروع القومى للترجمة (٥٧) ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٩م .

وفى ضوء التعريف السابق فإن « أوائل زيارات الدهشة » ليست سيرة ذاتية ؛ فهى ، ليست مؤلَّفًا روائيا ، ولا تعيد إلى الحياة وجود شخصية إنسانية ، إنما هى نصوص مستقلة يضىء الشاعر فى كل نصٍّ منها لحظةً أسهمت فى تشكيل مسيرته الشعرية ، وإلى كون « أوائل زيارات الدهشة » ليس سيرة ذاتية بالشكل أو المعنى المألوف كما أشار حلمى سالم . انظر :

- مطر : حداثة التعذيب : مقالة ضمن « الحداثة أخت التسامح » حلمى سالم ، مركز القاهرة لحقوق الإنسان ط١ ، ٢٠٠٠م ، ص ٤٦

أمّا (عكاشة الدالى) فيرى : « قامت دار شرقيات بنشر ما يشبه الحلقات الأولى لعمل من جنس السيرة الذاتية أنجزه مطر نفسه » ، والترجمة للباحث :

Dar sharqiyat has published what looks the first of a series of outobiogrphical works by Matar him self.

راجع عكاشة الدالى فى :

- Okasha El daly : Quartet of Joy, Review article, SESHAT. Number4. P 3, Autumn 2000.

(١٤) يراجع فى ذلك الحوار المرفق .

(١٥) فى طبعة الديوان الأولى الصادرة عن دار آتون بالقاهرة ١٩٧٢م ، كان هذا السطر :

فشربتُ الصدأ السائلَ من مسمار العالم .

وقد غير الشاعر كلمة (مسمار) إلى (فولاذ) فى نشرة الأعمال الكاملة التى اعتمد عليها الباحث .

(١٦) الأعمال الشعرية الكاملة : محمد عفيفى مطر ، دار الشروق ، القاهرة ، ط ١ ١٩٨٨م ، وهى الطبعة التى اعتمد عليها الباحث فى دراسته ، وسوف يكتفى الباحث فيما يتلو ذلك من استشهادات بإيراد اسم القصيدة والديوان عقب كل استشهاد دون الإشارة إلى هذه الطبعة .

(١٧) صور الشاعر شذرات من فقر ظروف حياته فى معرض حديثه عن أشياء أخرى - فى أوائل زيارات الدهشة - ويمكن رصد هذه الشذرات تحت المواضع التالية :

ثلج الجيم المعطشة ص ١٣ ، والجنون الجميل ص ٣٨ ، وافتتاحية الحمى المقدسة ص ٤٣ ، ومنازلات ص ٨٩ - ٩١ ، والكنز المرصود ص ١٠٧ ، وإحراق واحتراق ص ١٢٤ .

وهو الأمر الذى لفت نظر عكاشة الدالى فى مراجعته بالإنجليزية للكتاب وديوان رباعية الفرح ، راجع :

Okasha El Daly : P. 5.

(١٨) أوائل زيارات الدهشة ، ص ٧ .

(١٩) السابق ، ص ٢١ .

(٢٠) السابق ص ٢٤ .

(٢١) أوائل زيارات الدهشة ، ص ٢٥ .
(٢٢) السابق ، ص ١١ .
(٢٣) السابق ص ١١ .
(٢٤) السابق ، ص ١١ .
(٢٥) أوائل زيارات الدهشة ، ص ٢٧ .
(٢٦) أوائل زيارات الدهشة ، ص ١١ .
(٢٧) السابق ، ص ٢٠ .
(٢٨) أوائل زيارات الدهشة ، ص ٢٦ .
(٢٩) السابق ، ص ٢٠ .
(٣٠) السابق ، ص ٢٢ .
(٣١) السابق ، ص ١٢ .
(٣٢) السابق ، ص ٩٧ .
(٣٣) السابق ، ص ١٢ .
(٣٤) أوائل زيارات الدهشة ، ص ١٠١ .
(٣٥) السابق ، ص ٦٠ .
(٣٦) السابق ، ص ٥٧ .
(٣٧) أوائل زيارات الدهشة ، ص ٢٧ .
(٣٨) السابق ، ص ٨٤ .
(٣٩) أوائل زيارات الدهشة ، ص ٣٨ .
(٤٠) السابق ، ص ٦٢ .
(٤١) إلى الأمر نفسه أشار عكاشة الدالى بقوله : « ومحمد عفيفى مطر قد نشأ فى أسرة تقليدية فى دلتا مصر » والترجمة للباحث ، راجع :
Okasha El Daly : P. 5.
(٤٢) أوائل زيارات الدهشة ، ص ١٨ .
(٤٣) السابق ، ص ٤٤ .

(٤٤) السابق ، ص ٩٠ .
(٤٥) السابق ، ص ١١١ .
(٤٦) السابق ، ص ١١١ .
(٤٧) أوائل زيارات الدهشة ، ص ١١٣ .
(٤٨) السابق ، ص ١١١
(٤٩) السابق ، ص ٢٩ ,
(٥٠) الأعمال الشعرية الكاملة ، ٢/ ٣٦٥ .
(٥١) أوائل زيارات الدهشة ، ص ١١٥ .
(٥٢) أوائل زيارات الدهشة ، ص ١١٥ .
(٥٣) السابق ، ص ١١٥
(٥٤) السابق ، ص ١١٦
(٥٥) السابق ، ص ١١٦ .
(٥٦) أوائل زيارات الدهشة ، ص ١١٨ .
(٥٧) أوائل زيارات الدهشة ، ص ١١٢ .
(٥٨) السابق ، ص ١٢ .
(٥٩) أوائل زيارات الدهشة ، ص ١٢ .
(٦٠) السابق ، ص ١٢ .
(٦١) السابق ، ص ١٠١ .
(٦٢) الأعمال الكاملة ، ١/ ٨٥ .
(٦٣) أوائل زيارات الدهشة ، ص ٥٠ .
(٦٤) السابق ، ص ٥٠ .
(٦٥) السابق ، ص ٥١ .
(٦٦) السابق ، ص ٥٠ .
(٦٧) السابق ، ص ٥٢ .
(٦٨) سورة الأنفال ، آية (٦٠) .

(٦٩) أفرد الشاعر ثمانى صفحات من هوامشه (١٢٨ صفحة) للحديث عن هذا الأمر ، راجع الهوامش ص ٦٨ - ٧٦ .

(٧٠) أوائل زيارات الدهشة ، ص ٦٨ .

(٧١) تَم القبضُ على الشاعر لموقفه المُعارض لضرب العراق فى حرب الخليج (يناير ١٩٩١م) وظل سجينًا فى الفترة من شهر مارس ١٩٩١م حتى مايو ١٩٩١م ، وقد نشر بيانًا بعد خروجه ، راجع مجلة أدب ونقد أعداد : أبريل ١٩٩١م ، يوليو ١٩٩١ ، وسبتمبر ١٩٩٥م ، ويُعتَبرُ ديوانُه « احتفالات المومياء المتوحشة » تسجيلاً لوقائع تعذيبه واعتقاله ، يراجع :

- مطر : حداثة التعذيب ، حلمى سالم ، سابق ، ص ٥٣ - ٥٧ .

(٧٢) أوائل زيارات الدهشة ، ص ٧٦ .

(٧٣) بالرجوع إلى سيرة الحياة فى بداية هذا الفصل تكون هذه مدينة (منوف) .

(٧٤) أوائل زيارات الدهشة ، سابق ، ص ٤٠ .

(٧٥) تفصيل هذا فى الكتاب صفحات (٧٥ وما بعدها) ويقصد به الدعوة التى راجت فى عشرينيات القرن المنصرم (١٩٢٦م وبعدها) من وصف العرب بالغزاة ، والحديث عن أصول غير عربية لمصر ؛ كما فى محاضرة : مرقص باشا سميكة عن المتحف القبطى التى ألقاها فى الجامعة الأمريكية ١٩٢٦م ، ونصُّ المحاضرة فى مجلة « المقتطف » عدد شهر مارس ١٩٢٦ ، ص ٢٨١ - ٢٨٦ ، وتفصيل هذه القضية بما اشتملت عليه من دعوة لفرعونية مصر أو حركة الأدب القومى (على يد الشبان : محمد زكى عبد القادر ، ومحمد الأسمر ، ومحمود عزت موسى ، ومحمد أمين حسونه ، وزكريا عبده ، ومعاوية محمد نور) ، أو معارك فى اللغة وتحديثها وطرق تناولها ، أو هوية المجتمع كله ، وأنماط تفكيره كما عند لويس عوض فى : اليوم والغد ، وطه حسين : مستقبل الثقافة فى مصر ،

ومحمد عبد الله عنان فى ملحق السياسة الأدبى (١٤/١٠/١٩٣٢) ، أو قصائد شوقى فى فرعونياته ، واعتراف دعاة الفرعونية بوجود استبداد فى الفراعنة ، والردود على هؤلاء كما فى : صحيفة المنار للشيخ محمد رشيد رضا ، ومصطفى صادق الرافعى فى : المعركة بين القديم والجديد ، وتحت راية القرآن ، وردود شكيب أرسلان فى : ما وراء الأكمة (١٩٢٥م) بمجلة المعركة (ص ٣١ - ٣٩) ، وللرجوع إلى هذه التفاصيل يرجى مراجعة :

- الاتجاهات الوطنية فى الأدب المعاصر ، ٢/ ١٣٢ - ٣٦١ ، محمد محمد حسين ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ١٩٥٦م ، ص ١٣٢ - ٣٦١

ويرى حلمى سالم أن حديث الشاعر عن هذه المسألة فى هوامشه هو حديث عنيف ، ويصفه بأنه : « القوة الملصوقة لصقًا مباغتًا منافحة أيديولوچية منفعلة لكاتب « عروبى » موغل فى قوميته المتطرفة . . » !! التأكيد للباحث ، راجع : الحداثة أخت التسامح ، ص ٤٨ .

(٧٦) أوائل زيارات الدهشة ، ص ٧٦ .

(٧٧) أوائل زيارات الدهشة ، ص ١٣ .

(٧٨) السابق ، ص ١٤ .

(٧٩) السابق ، ص ٤٤ .

(٨٠) أوائل زيارات الدهشة ، ص ٤٤ .

(٨١) السابق ، ص ٤٧ .

(٨٢) السابق ، ص ١١ .

(٨٣) السابق ، ص ١٤ .

(٨٤) قدم الباحث عبد السلام حسن إبراهيم سلام فى رسالته للدكتوراه : الخطاب الشعرى عند محمد عفيفى مطر ، إحصاءً للحقول الدلالية للحواس فى الدواوين العشرة التى درسها وهى : من دفتر الصمت ، وملامح من الوجه الأمبيذوقليس ، والجوع والقمر ، ورسوم

على قشرة الليل ، وكتاب الأرض والدم ، وشهادة البكاء فى زمن الضحك ، والنهر يلبس الأقنعة ، ويتحدث الطمى ، وأنت واحدها وهى أعضاؤك انتثرت ، ورباعية الفرح ، وكانت الغلبة فى التكرار لمفردة البصر ؛ إذ تكررت (٣٦٢) فى إجمالى عام (٧٣٩ مفردة) موزعة بين تسع مفردات لحواس مختلفة [جدول رقم ٧] ، وفى مفردات هذا الترتيب الغالب (٣٦٢ مرة) كلما جاءت مفردة (البصر) الأولى ، كانت مفردة (السمع) وصيفتها التى تلازمها ، ولعل هذا الترابط بين مفردتى (البصر) بكونها عنصر الذاكرة البصرية ، و (السمع) بكونها عنصر الذاكرة السمعية والصوتية ، يثبت نوعًا من التبادل الذى يفترضه الباحث حول علاقة الصوت والإيقاع بالصورة والتشكيل البصريين عند الشاعر ، راجع :

- الخطاب الشعرى عند محمد عفيفى مطر : رسالة دكتوراه للباحث عبد السلام حسن إبراهيم سلام ، كلية الآداب ، جامعة الزقازيق ، ١٩٩٥م .

ومسألة الصورة البصرية - هذه - قد لفتت نظر ناقد آخر ؛ فشاكر عبد الحميد يرى أن « عفيفى مطر ليس شاعرًا سهلاً لكنه ليس غامضًا فى الوقت نفسه ، وصعوبته - وليس غموضه - نابعة من فقداننا الكثير من مفاتيحه والمهم هنا هو أن نضع أيدينا على بعض مداخل عالمه الخاص ، وأن نستعين بأكبر قدر من الخيال والقدرة على التصور البصرى حتى نستطيع أن نتحرك بحرية أكبر فى عالم هذا الشاعر » . راجع فى ذلك : الحلم والكيمياء والكتابة : شاكر عبد الحميد ، مجلة فصول ، المجلد السابع ، العددان الأول ، والثانى ، أكتوبر ، ١٩٨٦ - مارس ١٩٨٧ ، ص ١٦١ .

(٨٥) أوائل زيارات الدهشة ، ص ١٤ .

(٨٦) أوائل زيارات الدهشة ، ص ٦ .

(٨٧) السابق ص ٤٤ .

(٨٨) قدم الباحث عبد السلام حسن إبراهيم سلام فى رسالته عن :

الخطاب الشعرى لدى الشاعر - إحصاءً لجداول الحقول الدلالية - فى أعمال الشاعر التى درسها - وكان حقل الصوت - بما يشتمل عليه من (١١٦ مفردة) مثل كلمات : (صوت - غناء - صراخ - ضحك - صدى - إيقاع - نداء - غمغمة - . . إلخ) - ذا الترتيب الثانى فى مجموع ثلاثة وعشرين حقلاً دلاليًا - درسها لدى الشاعر - ومرات ليست قليلة يأتى حقلُ الصوتِ صاحبَ المرتبة الأولى بين مفردات الديوان مثل دواوين : من دفتر الصمت ، والجوع والقمر ، .ويتحدث الطمى ، ومرات أخرى يأتى فى المرتبة الثانية مثل دواوين : كتاب الأرض والدم ، وشهادة البكاء فى زمن الضحك ، وفى بقية الدواوين - التى درسها - يأتى حقل الصوت فى المرتبة الثالثة أو الرابعة أحيانًا ، نعم! هو ترتيبٌ متأخرٌ قياسًا للأول والثانى ، لكنه لا يزال ترتيبًا متقدمًا قياسًا لثلاثة وعشرين حقلاً ، وهو ما يثبت عناية الشاعر بهذا الحقل ومفرداته ، ويراجع فى ذلك : الخطاب الشعرى عند محمد عفيفى مطر : وملحق الجداول الإحصائية (١ - ٣) .

(٨٩) أوائل زيارات الدهشة ، ص ٤٧ .

(٩٠) السابق ص ٤٨ .

(٩١) السابق ص ٣٣ .

(٩٢) الأبيات لعنترة بن شداد :

إِذَا كَشَفَ الزَّمَانُ لَكَ القِنَاعَا ... وَمَدَّ إِلَيْكَ صَرْفُ الدَّهْرِ بَاعَا

فَلَا تَخْشَ الْمَنِيَّةَ وَاقْتَحِمْهَا ... وَلاَ تَخْشَ الْمَرَابِعَ وَالْيِفَاعَا

وَسَيْفِي كَانَ دَلاَّلَ المَنَايَا ... وَخَاضَ غِمَارَهَا وَشَرَى وَبَاعَا

وتكتب عروضيًا هكذا :

إِذَا كَشَفَ زْ/ زَمَانُ لَكَ لْ/ قِنَاعَا ب وَمَدْدَ إِلَيْ/ كَ صَرْفُ ذْدَهْ/ رِبَاعَا

// ٥/// ٥ . // ٥/// ٥ . // ٥/ ٥/ب // ٥/// ٥ . // ٥

/٥ /٥ . // ٥/ ٥

وهى من « الوافر التام » : مفاعلَتن مفاعلَتن فعولن ، فى كل شطر ، ويلاحظ تسكين الخامس المتحرك « العصب » فى تفيعلة (مفاعلَتن) لتصير : مفاعلْتن : كَ صَرْفُ دَدَهْ/ / ٥/ ٥/ ٥/ ٥ . وقد أوردها الشاعر فى « أوائل زيارات الدهشة » كما وردت بالمتن ، ص ٤٦ .

(٩٣) أوائل زيارات الدهشة ، ص ٤٧ .

(٩٤) قدم عبد السلام سلام جدولاً للبحور الشعرية التى استخدمها الشاعر فى دواوينه فكانت - على الترتيب - [الرجز - الخبب - المتقارب - الوافر - الرمَل - الكامل - المتدارك - البسيط] ، وجدولاً آخر للقصائد متعددة الأوزان أو كما أسماها (مجمع البحور) ، يراجع فى ذلك : الخطاب الشعرى عند محمد عفيفى مطر ، الملاحق

(٩٥) الصورة البصرية : (Visual Image) وتشمل اللون وإشراقات المنظور وبعدها وقربها ، والصورة السمعية Auditory Image وتشمل الصوت ودرجة ارتفاعه وانخفاضه ونوعه وأنماطه كالنبر والإيقاع والتنغيم . . إلخ ، راجع « من الصوت إلى النص : نحو نسق منهجى لدراسة النص الشعرى » مراد عبد الرحيم مبروك ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، كتابات نقدية (٥٠) ، أبريل ١٩٩٦م ، ص ٨٢ .

وتجدر الإشارة إلى أن المبحث التطبيقى للدراسة السابقة قد دار حول قصيدة : فاصلة إيقاعات النمل للشاعر عفيفى مطر ، من ديوانه الذى يحمل الاسم نفسه ، وقد ربط الباحث فى دراسته بين الصوت والصورة الشعرية كلها فقال : « تعد قصيدة : فاصلة إيقاعات النمل لعفيفى مطر نموذجًا من النماذج الشعرية التى تمت دراستها وفقًا للنسق المنهجى المطروح فى المبحث التنظيرى الذى تمثل فى دراسة القصيدة بداية من التحليل الطيفى لها عن طريق جهاز (Sonagraph) أو السبكتروجراف لكشف مواضع النبر والتنغيم والهمس والجهر والشدة والرخاوة وأثرها فى معنى القصيدة وتعدد

أبعادها ، ثم تحليل دور الكلمة فى السياق ، ثم الجملة ، ثم الصورة ، وانتهاءً بدراسة الدلالة الكلية والرؤية الشمولية للنص الشعرى » ص ٢٥٧ - ٢٥٨ .

الفصل الثانى

الدعائم الأساسية لنظرية النظم

(١ - ٢)

وصف عبد القاهر الجرجانى رؤيته فى النظم بأنه « كلامٌ وجيزٌ يَطَّلِعُ به الناظرُ على أصولِ النحوِ جُملةً ، وكل ما به يكون النظم دفعة وينظر فى مرآة تريه الأشياء المتباعدة الأمكنة قد التقت له حتى رآها فى مكان واحد ويرى مُشئما قد ضم إلى مُعرق ، ومُغربًا قد أخذ بيد مُشرق ، وقد وصلت بآخره [إلى] كلام من أصغى إليه وتدبره تدبر ذى دين وفتوة ، دعاه إلى النظر فى الكتاب الذى وضعناه وبعثه على طلب ما دوناه . . »[١] .

ونحن - فى طلبنا ما دونه عبد القاهر - يحق لنا أن نتوقف عند استخدامه لوصف « وجيز » فى الإشارة إلى كلامه ورؤيته ؛ حيث يمكننا أن نفهم هذه الإشارة على أنه لم يقل كلمته ، رؤيته الأخيرة التى تجعل كلامه « ضافيًا » لا « وجيزًا » ، وهو الوصف المؤصل - لإدراك الجرجانى لقيمة الشروح والاستنتاجات من المتعاملين مع كلمته هذه ويكون هو الذى فتح الباب أمام الإضافة والتعديل الملازمين لكل قراءة وفهم .

يؤكد هذا استخدامه حرف الجر « فى » مع مادة « نظر » عند

الإشارة لتلقى الآخرين هذه الرؤية ، وهو الاستخدام الدال على التدبر والتفكر فى المعانى التى يطرحها [٢] .

ونستطيع وضع هدفين إجرائيين لمسعى عبد القاهر ، **أولهما** : أن يطلع الناظر - بواسطة هذا الكلام - على أصول النحو جملة ؛ فلا نتوقع تفصيلات أو مسائل من النوع الذى زخرت به كتب النحو « فقوانين النحو التى يحددها عبد القاهر فى خطبة دلائل الإعجاز قوانين عامة لا تحصر العلاقات الفعلية بين ألفاظ اللغة التى لا حصر لها » [٣] .

ولعله - وهو يقدم رؤيته - قد وضع نصب عينيه ما قد يقوله قائل من أن كتاب الدلائل ليس نحوًا خالصًا ، فأراد هو - قبل غيره - أن ينير هذه المنطقة فى ذهن قارئه ويوضح له طريقته فى التناول المعتمدة على الإجمال لا التفصيل ، وبالتالى ينفى من ذهن قارئه الصورة المسبقة عن الكتب والرسائل النحوية له ولغيره [٤] ، فيكون استعداد المتلقى للكتاب استعدادًا مختلفًا بقدر اختلاف الكتاب نفسه .

قد يقال إن « عبد القاهر يحاول فى دلائل الإعجاز أن يقيم رابطة بين دراسة الأدب والمسائل النحوية المتعلقة بنظام أو تركيب الكلمات » [٥] ، وفى هذا الرأى تسطيحٌ شديدٌ لمسعى عبد القاهر ؛ إذ حاول الرجل أن يوضح نظامًا متكاملاً فى إبداع اللغة كان يراه متحققًا فى أمور ؛ منها : توخى معانى النحو فى الكلام ، ومراجعة

بسيطة لخطبة الدفاع عن النحو والشعر فى كتاب الدلائل تبين مدى مخالفة الرأى السابق لمسعى عبد القاهر .

والهدف الإجرائى الآخر : هو أن يطلع الناظر على كل ما يكون به النظم ؛ فبعد أن نفى عبد القاهر الصورة السابقة أو المعاصرة للكتابات النحوية من ذهن قارئه ، أخذ يوضح هدفه العملى الذى يتوخاه فى طول كتابه ، وهو تقديم أسس النظم - من وجهة نظره - إلى القارئ حتى يلم بها ؛ وبالتالى يتقبل رؤية الجرجانى التى وصفها بأنها تجمع الأشياء المتباعدة الأمكنة .

وهما - كما نرى - هدفان كبيران ، يجعلانا أقرب لفهم الاحتمالين السابقين : الأول منهما هو ما يختص بأنه لم يقل كلمته الأخيرة ، وأما الثانى وهو ما يختص بالإضافة والتعديل الملازمين للقراءة - فهو حقنا الذى نحاول أن نقبض عليه .

ورؤية عبد القاهر هى التى اصطلح عليها بالنظم الذى يأخذ فى بيان فضله ومنزلته : « **وقد علمت إطباق العلماء على تعظيم شأن النظم ، وتفخيم قدره ، والتنويه بذكره ، وإجماعهم أن لا فضل مع عدمه ، ولا قدر لكلام إذا هو لم يستقم له ، ولو بلغ فى غرابة معناه ما بلغ ، وبتّهم الحكم بأنه الذى لا تمام دونه ولا قوام إلا به ، وأنه القطب الذى عليه المدار والعمود الذى به الاستقلال** » (٦) .

وانطلاقًا من التسليم معه بهذه القيمة للنظم ، ومحاولة استخدامه فى تحليل الصورة الشعرية ، بدت - للباحث -

ضرورة دراسته فى ثلاثة محاور ، هى :

أ - توخى معانى النحو .

ب- النظم والفكر .

جـ- النظم والمنزع النفسى .

المبحث الأول : توخى معانى النحو فى الكلام

(٢ - ٢)

عرَّفَ عبد القاهر النظم بأن جعله « **تعليق الكلم بعضها ببعض ، وجعل بعضها بسببٍ من بعض ، والكلم ثلاث : اسم ، وفعل ، وحرف ، وللتعليق فيما بينها طرق معلومة وهو لا يعدو ثلاثة أقسام : تعلق اسم باسم ، وتعلق اسم بفعل ، وتعلق حرف بهما** » [٧] .

وكما يتضح ، فإن عبد القاهر - وهو النحوى الأصيل - قد اعتمد على تقسيمات النحويين للكلمة وأنواعها فى شرحه لمقصود النظم وطريقته ، وفى تحديده لضابطين لعملية النظم نجدهما فى التعريف السابق :

أولهما : تعليق الكلم بعضه ببعض ، وقد جعله ثلاثة أقسام تراوحت بين تعلق اسم بآخر ، أو تعلق اسم بفعل ، أو تعلق حرف بهما (الاسم أو الفعل) ، وبالنظر فى أقسام التعلق هذه نجد أن « تعلق اسم بفعل » هى عملية تبادلية ، فتعلق الاسم بالفعل يساوى تعلق الفعل بالاسم وإلا لصار الاسم هو أساس التعلق فقط ، ونجد ألا معنى لأن نقول : تعلق فعل بآخر ،

أو حرف بآخر ، أو حرف بفعل ؛ حيث « لا يوجد كلام من حرف وفعل أصلاً ، ولا من حرف واسم إلا فى النداء ، . . . ، وذلك إذا حقق الأمر كان كلامًا بتقدير الفعل المضمر ، . . . ، ويا دليل عليه وعلى قيام معناه فى النفس »[٨] .

وعبد القاهر - عندما يعيد لمعانى النحو وأحكامه دورها وفضلها فى النظم - يرد - بطريقة عملية - على زاهد النحو ومحتقر علمه ؛ إذ « **الألفاظ مغلقة على معانيها حتى يكون الإعراب هو الذى يفتحها ، وأن الأغراض كامنة فيها حتى يكون هو المستخرج لها وأنه المعيار الذى لا يتبين نقصان الكلام ورجحانه حتى يعرض عليه** »[٩] ، ليصبح الأمر كما عبّر هو :

فَمَا لِنَظْمِ كَلَامٍ أَنْتَ نَاظِمُهُ
مَعْنًى سِوَى حُكْمِ إِعْرَابٍ تُزَجِّيهِ[١٠]

ليكونَ النظم فى أفضل صوره الممكنة كلما قصدنا إلى معانى النحو وتوخيناها فى الكلام .

والضابط الآخر للنظم و جعل الكلم بعضها بسبب من بعض أو بعبارة أخرى « لا نظم فى الكلم ولا ترتيب حتى يعلق بعضها ببعض ويبنى بعضها على بعض وتجعل هذه بسبب من تلك »[١١] .

إذا كان الضابط الأول هو ضابط صحة تعلق الكلم بعضها ببعض ، فإن الضابط الآخر هو ضابط حسن أو ذوق تعلق الكلم بعضها ببعض ، وهو ضابط الضرورة التى تقودنا إلى فهم وجود

مسند ومسند إليه فى التركيب ؛ حيث « لا يكون كلام من جزء واحد وأنه لابد من مسند ومسند إليه »(١٢) ؛ فنستطيع أن نقيم علاقات بين المعانى المختلفة للكلام عن طريق « **أن تتحد أجزاء الكلام ويدخل بعضها فى بعض ويشتد ارتباط ثان منها بأول وأن تحتاج فى الجملة إلى أن تضعها فى النفس موضعًا واحدًا وأن يكون حالك فيها حال البانى يضع بيمينه هنا فى حال ما يضع بيساره . نعم ، وفى حال ما يبصر مكان ثالث ورابع يضعهما بعد الأولين . وليس من شأنه أن يجىء على هذا الوصف حد يحصره وقانون يحيط به فإنه يجىء على وجوه شتى وأنحاء متفرقة** »(١٣) .

والجمل التى ندرس فيها المعانى والمزايا لا يستطيع واحد أن يقول إن لها حدًّا أقصى أو قانونًا واحدًا يضمها ؛ لأنها تتعدد وتتنوع حسب أهداف كل مبدع وغاياته ، وبتعدد هذه الوجوه والغايات تتعدد علاقات التركيب الناشئة ، وتتعدد مناحى الجمال ومنظوراته ، وعلى الرغم من كوننا ندرس هذه الجمل - فى النص الشعرىّ - مفتتة فى وحداتها فإن الأصل فى تضافر معانيها أن تأتى من خلال النظم دفعة واحدة ويكون واضحًا أن الفصل بين أجزائها إنما هو فصلٌ إجرائىّ للدرسِ والتحليل ، ويصبح أساسُ المفاضلة بين كتابة وأخرى ، أو شاعر وآخر هو « **توخيهما معانى النحوِ ووجوهه التى علمت أنها محصول النظم** »(١٤) ، وبالتالى يمكننا تمييز شعر شاعر ما عن غيره وإضافة شعر إلى شاعر ما

وتخصيصه به ليس من « **إضافتنا له من حيث هو كلم وأوضاع لغة ولكن من حيث توخى فيها النظم الذى بينا أنه عبارة عن توخى معانى النحو فى معانى الكلام** »[١٥] لتكون طريقة تعامل هذا الشاعر أو ذاك مع معانى النحو هى أساس الإضافة والتخصيص ، ويظل مناط خصوصية كل مبدع هو النسق والترتيب ، ولا يكفى أبدًا فى بيان خصوصية شاعر ما أن نقول إنها « **خصوصية فى كيفية النظم وطريقة مخصوصة فى نسق الكلم بعضها على بعض حتى تصفو تلك الخصوصية وتبينوها** »[١٦] .

وليس من سبيل أمامنا لبيان خصوصية ما أو وصفها إلا بالنظر فى وجوه كل باب من أبواب النحو وفروقه ؛ فنحن « **لا نعلم شيئًا يبتغيه الناظم بنظمه غير أن ينظر فى وجوه كل باب وفروقه ؛ فينظر فى « الخبر » إلى الوجوه التى تراها فى قولك : « زيد منطلق » ، « وزيد ينطلق » ، . . . ، ويتصرف فى التعريف ، والتنكير ، والتقديم ، والتأخير ، فى الكلام كله ، وفى الحذف ، والتكرار ، والإضمار ، والإظهار ، فيصيب بكل من ذلك مكانه ويستعمله على الصحة وعلى ما ينبغى له** »[١٧] .

وما دام النظم لا يكون إلا بتوخى معانى النحو « **ومراعاة سنن العربية فى تعليق الكلمات فلم يكن مستغربًا أن يكون مرجع الحسن فى الاستعارة والكناية وسائر صنوف المجاز إلى مراعاة الفكرة ذاتها فتكون متمخضة عن توخى معانى النحو** »[١٨] .

(٣-٢)

استنادًا إلى الأساس السابق ، عندما ننظر فى تعليق عبد القاهر على قوله تعالى : ﴿ وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكِ وَيَا سَمَاءُ أَقْلِعِي وَغِيضَ الْمَاءُ وَقُضِيَ الأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ وَقِيلَ بُعْدًا لِلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ ﴾ (١٩) فسنجده يقدم علاقات قامت بين ترتيب كلمات الآية الكريمة حين يشرح موطن الإعجاز فيها فى مباحث تراتبت بين ضابط الصحة : النحو ، وضابط الحسن : البلاغة ، فيقول « . . . **إنك لم تجد ما وجدت من المزية الظاهرة والفضيلة القاهرة إلا لأمر يرجع إلى ارتباط هذه الكلم بعضها ببعض** » وهذا هو ضابط النظم الأول « **وإن لم يعرض لها الحسن والشرف إلا من حيث لاقت الأولى بالثانية والثالثة بالرابعة ، وهكذا إلى أن تستقريها إلى آخرها وأن الفضل تناتج وحصل من مجموعها** » (٢٠) ، ولعل هذا هو ضابط النظم الثانى الذى سبقت الإشارة إليه بقوله : « **جعل الكلم ، بعضها بسبب من بعض** » .

وقد أخذ عبد القاهر – انطلاقًا من مبدئه – يشرح هذا الحسن الحادث فى الآية قائلاً : « **هل ترى لفظة منها بحيث لو أُخذت من بين أخواتها وأُفردت لأدت من الفصاحة ما تؤديه وهى فى مكانها من الآية ؟ قل : ابلعى واعتبرها وحدها من غير أن تنظر إلى ما قبلها وما بعدها ، وكذلك فاعتبر سائر ما يليها** » (٢١) .

وبالنظر فى بيان عبد القاهر مناط المزية فى الآية الكريمة ؛

نجده يقدم علاقات متطورة بدأت من الوجه البلاغى الواحد بأجزائه : كبيان العظمة فى نداء الأرض ، ثم أمرها ، ثم فى أداة النداء « يا » دون « أى » لتربطه مع ما يليه ؛ وهى حالة المطابقة الناجمة عن نداء السماء وأمرها بعد الأرض ، وتنتهى بالصورة العامة للتركيب أو النسق والمقارنة بين ورود كلمة (قيل) فى البدء والخاتمة .

وهذه العلاقات : علاقةٌ أولى (علاقات) داخلية بين الأجزاء المكونة لوجه بلاغىٍّ واحدٍ ، وعلاقةُ مجاورةٍ بين البلاغة فى الوجه الواحد والبلاغة فى الوجه التالى له ، ثم علاقةٌ كليةٌ تشمل صيغة الترتيب النهائية بين الوجوه البلاغية المختلفة نتيجة ترتيبها وترابطها معًا فى سياق ونسق واحد . وهو ما يمكن أن نقدمه على الشكل التالى :

٢ ← • علاقة مجاورة بين البلاغة فى وجهين
مثل : يا أرض ابلعى ماءك ويا سماء أقلعى .

١ ← • علاقة داخلية بين أجزاء وجه واحد
مثل : يا أرض ابلعى ماءك .

٣ ← • علاقة الجمع والترتيب النهائية بين الوجوه المختلفة .

ونستطيع أن نستخدم هذه العلاقات فى تعاملنا مع الشعر لتصبح علاقة بين أجزاء وجه بلاغىّ واحد (داخلية) ، وبين الوجه الواحد والتالى له فى البيت أو السطر الشعرىّ الواحد

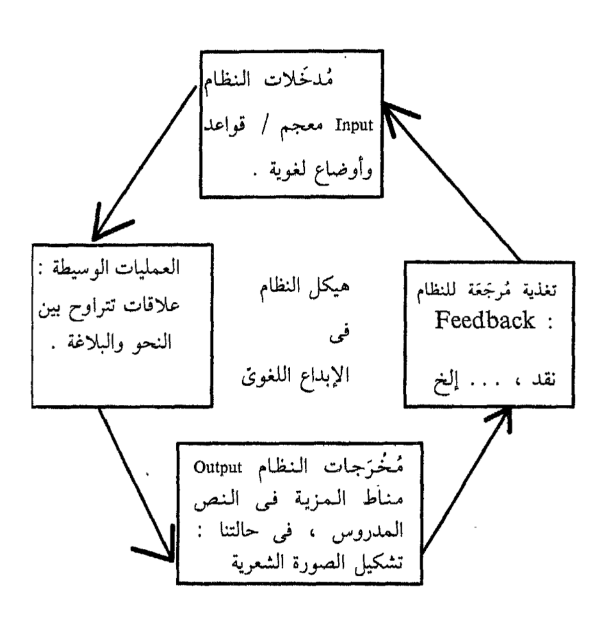
(متجاورة) ، وعلاقة الترتيب النهائية فى النص كله (كلية) التى تنتج لنا تحليلا لبنية الصورة الشعرية فى النص .

وكما سبق ؛ فقد قدم عبد القاهر أساس هذه العلاقات معتمدًا على مباحث النداء ، والإضافة ، والأمر ، والبناء للمجهول ، . . . إلخ ، وكلها مباحث خاضعة لتصنيفات النحو إلا أن ثمرتها التى يهتم بها ويسعى لإبراز دورها فيها هى الفضل والمزية الناجمين عن تراتب هذه الوجوه على نسق ما ؛ وبالتالى فضابط الصحة : النحو ، أساس البناء ، وضابط الذوق والحسن : البلاغة هو الثمرة المرجوة ، وهى محاولة « تتخطى مقولات النحاة وتجريداتهم المثالية إلى استشراف آفاق جمالية وفنية »[٢٢] .

(٤ - ٢)

فإذا اعتبرنا الإبداع اللغوى نظامًا ؛ فسيكون المعجم وقواعد النحو التى تمثل أوضاع اللغة هى مُدخَلات هذا النظام لأن قوانين النحو ومعانى الألفاظ تمثل عند عبد القاهر النظام اللغوى القارّ فى وعى الجماعة الذى تقوم اللغة على أساسه بوظيفتها الاتصالية[٢٣] وستكون العلاقات التى تتراتب بين النحو والبلاغة هى عمليات هذا النظام الوسيطة ، ويكون مناط المزيّة فى النصّ المدروس (فى حالتنا تشكيل الصورة الشعرية) هو مُخْرَجُ هذا النظام الذى يتعرض لعملية تغذية مُرْجَعَةٍ[٢٤] (من نقد . . . إلخ)

فيفيد المُدخَلات والعمليات الوسيطة والمُخْرَج بالحذف أو الزيادة أو التطوير . . . إلخ .



المبحث الثانى : النظم والفكر

(٥-٢)

يرى عبد القاهر أن نظم الحروف هو « **تواليها فى النطق وليس نظمها بمقتضٍ عن معنى ولا الناظم لها بمقتفٍ فى ذلك رسمًا اقتضى أن يتحرى فى نظمه لها ما تحراه** »[٢٥] ، ومن هنا نستطيع أن نفهم أن نظم الحروف هو تواليها فى النطق ؛ أى تجميع أصوات لتشكيل كلمة ما تشكيلاً منطوقًا بكيفية محددة ، وأن نظم الحروف لا يستند إلى معنى يؤازره أو يبرر اختيار الأصوات الملائمة فى هذا التشكيل الصوتى باعتبار أنه لا يوجد أساس عقلى أو نموذج جعل واضع اللغة الأول يتحرى فى نظم حروفه هذا الاختيار أو ذاك ، وهو الأمر الذى أطلق عليه علماء اللغة - حديثًا - وصف الاعتباطية ، وجعلوها صفة خاصة للغة الإنسانية[٢٦] ، ويستدلون بمثال عبد القاهر « فلو أن واضع اللغة كان قد قال (ربض) مكان (ضرب) لما كان فى ذلك ما يؤدى إلى فساد »[٢٧] .

أما نظم الكلم فالأمر ليس على هذا الشكل من الاعتباطية والعشوائية لأن الهدف والقصد من وراء نظم الكلام ليس أن توالت الألفاظ فى النطق بل « أن تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها على الوجه الذى اقتضاه العقل »[٢٨] أو كما يقول : « **اللفظ تبع للمعنى فى النظم وأن الكلم تترتب فى النطق بسبب ترتب معانيها فى**

النفس » [٢٩] ، وهما - كما نرى - عبارتان تضعان ملامح بارزة لنظم الكلام **أولها** : قصديته فى مقابل اعتباطية نظم الحروف ، **وثانيها** : تتبعنا - فى عملية النظم - آثار المعانى وترتيب كلامنا حسب ترتيب المعانى فى النفس فيكون هدفنا من ذلك هو تناسق الدلالة الناشئة من تعليق الكلم بعضه ببعض باعتبار أن « **الألفاظ خدم للمعانى ولاحقة بها** » [٣٠] .

وعبد القاهر يرسم الحدود النحوية لهذا التوخى فى الأفكار - كما رسم حدود التعليق فى الكلم - فيقول : « **ومعلوم أن الفكر من الإنسان يكون فى أن يخبر عن شىء بشىء . أو يصف شيئًا بشىء . ويضيف شيئًا إلى شىء ؛ أو يشرك شيئًا فى حكم شىء ، أو يُخرِج شيئًا من حكم قد سبق منه لشىءٍ أو يجعل وجودَ شىءٍ شرطًا فى وجودِ شىءٍ ، وعلى هذا السبيل ، وهذا كله فكر فى أمور معقولة زائدة على اللفظ** » [٣١] .

ونستطيع أن نستخلص الحدود النحوية للفكر المتوخاة فى النظم بإحالة كل عبارة مما سبق إلى مظانها النحوية . والواضح أن عبد القاهر يميل إلى جعل النظم فى الفكر أولاً قبل اللفظ ولا يقيم وزنًا كبيرًا للفظ وحده دون علائق تربطه بما حوله فى النسق الواحد ؛ فهو لا يتصور أن « **يتعلق الفكر بمعانى الكلم أفرادًا ومجردة عن معانى النحو فلا يقوم فى وهم ولا يصح فى عقل أن يتفكر متفكر فى معنى فعل من غير أن يريد إعماله فى اسم ولا أن يتفكر فى معنى اسم من غير أن يريد إعمال معنى فعل فيه** » [٣٢] ؛ فالمعانى عنده يرتبها

الفكر الذى يتلبس الألفاظ ويرتبها على نظم أو نحو أو نسق خاص :

	تلبس وترتب		تتلبس	
المعانى	⟵	الأفكار	⟵	الألفاظ المنظومة

وباعتبار أن الألفاظ دوال (د) ، والمعانى مدلولاتها (م) ، أو المعانى مدلولات ، والألفاظ دوالها نجد أن :

المعانى مدلولات تترتب حسب القصد والهدف

م١ + م٢ + م٣ + . . .

والألفاظ دوال تترتب حسب مدلولاتها :

د١ + د٢ + د٣ + . . .

وبالتالى فأن نتصور أن نقصد الألفاظ قبل المعانى بالنظم والترتيب « فباطلٌ من الظَّنِّ » [٣٣] وذلك لأن اللفظ لا يكون لفظًا « **إلا وهو دالّ على معنى فإذا تعرى اللفظ عن معناه فهو محضُ صوتٍ لا دلالة فيه ولا يُتصَوَّرُ فيه نظمٌ أو ترتيبٌ** » [٣٤] ؛ وعليه فلا يمكن أن نتوخى فى الألفاظ من حيث هى ألفاظ ترتيبًا ونظمًا ونتوخى الترتيب فى المعانى ونعمل فيها الفكر .

لكن ؛ لم كل هذا الإلحاح على نفى النظم عن الألفاظ وإثباته أولاً للفكر؟!

إننا نستطيع فهم هذا الجدل إذا نظرنا إلى وجهة نظر المعتزلة الممثلة فى قول الجاحظ : « المعانى مطروحة فى الطريق يعرفها العجمى والعربى والبدوى والقروى ، وإنما الشأن فى إقامة

الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج ، . . . ، فإنما الشعر صياغة وضرب من النسج »[٣٥] .

وهو الأمر الذى جعل مصطفى ناصف يصف الجاحظ بأنه « يقيم سحرًا للألفاظ يصعب مقاومته ، . . . ، وأقام نظامًا للغة يحارب نظام الفلسفة وقد رأيناه مولعًا بالإمتاع وكان الإمتاع عنده أفضل من الدقة والتعمق وتصفية الأفكار والعناية بالألفاظ ذات الحدود الواضحة ، كان الجاحظ يعطف على اللغة ذات الإثارة وكان يدعم لغة بعيدة عن لغة الفلاسفة والمترجمين ولم يفكر قط فى إقامة نظام لغوى يعنى بحاجة الثقافة والفلسفة »[٣٦] .

فهل نستطيع أن نفهم من هذا أن الجرجانى قد حاول أن يقيم البديل لطرح الجاحظ؟! أى يقيم نظامًا لغويًا يعنى بحاجة الثقافة والفلسفة والميل إلى الدقة والاستقصاء والتحليل؟!

ويستطرد مصطفى ناصف قائلاً : « إن الجاحظ أوهم الباحثين أن اللغة العربية القديمة خالية من النشاط العقلى . لنقل إن الجاحظ جعل النشاط العقلى فى اللغة شيئًا ثانويًا »[٣٧] .

فهل نفهم – أيضًا – أن عبد القاهر أراد نفى هذه الشائعة وأراد تثبيت العلاقة بين اللغة والفكر وتدعيمها؟! أو بعبارة أخرى : أراد أن يجعل من النشاط العقلى فى اللغة أمرًا أساسيًا وهو الذى رأى أن « النقاد من قبل لا يرون لدلالات الألفاظ

وصيغ العبارات فاعلية أو نشاطًا فأراد أن ينتهج وجهة نظر تخالف دراسات السابقين فى التعامل مع لغة الشعر وأبحاث اللغة وبالتالى فقد اضطر فى بعض الأحيان إلى أن يترجم منطق لغة الأعراب ترجمة تستطيع أن تقنع قارئًا متفلسفًا معاصرًا له »(٣٨) .

(٦-٢)

فى ضوء ما سبق نستطيع أن نفهم جيدًا أن عبد القاهر - وهو الأشعرىّ - يحاول الرد على المعتزلة (الجاحظ - القاضى عبد الجبار) ولكى نفهم هذا الموقف الخلافىّ نحاول أن نتتبع الرسالة التى يتلقاها المستمع (المتلقى) من وجهة نظر عبد القاهر :

فالمتكلم أو المرسل - إذا جاز لنا - يمتلك مجموعة من المعانى التى تترابط وتكون أفكارًا كاملة لديه (وهى الرسالة التى يبغى توصيلها) ، ولكل معنى لفظٌ محددٌ دالٌّ عليه ، كما أن لكل تركيب معنىً خاصًا يقدمه ؛ ليصل فى النهاية إلى أفكارٍ ومعانٍ مرتبةً ترتيبًا خاصًا ، ويستدعى هذا الترتيب الخاص (فى ذهن المرسل) ترتيبًا خاصًّا للألفاظ (نظمًا خاصًّا) ؛ فكلٌّ ترتيبٍ لفظيٍّ - يحملُ معنىً - مختلف عن غيره ، لنصل إلى الكلام المنظوم على هيئة خاصة ، وهو الدليل على وجود الرسالة الأصلية فى عقل المتكلم (المرسل) وذهنه ، وهى التى تُنقل إلى المستمع (المستقبل/ المتلقى) عبر وسيط مشترك من اللغة والألفاظ المتعارف عليها وعلى معانيها وتراكيبها ، والمستمع يستقبل

الرسالة الشفرية المرسلة من قبل المتكلم ، وهى الكلام المنظوم على هيئة خاصة ، ويستخرج منه بطريقة عكسية معانى مرتبة ترتيبًا خاصًا عن طريق عملية تحليل ومقابلة للألفاظ بمعناها فى هذا النسق ، ومنها يصل إلى أفكار مرتبة ترتيبًا خاصًا تمثل الرسالة الأصلية عند المتكلم (المرسل) .

إذن ينبغى علينا أن نفرق بين ثلاثة أنواع من الرسائل :

١ - الرسالة الأصلية الأولية .

٢ - الرسالة الشفرية المنظومة .

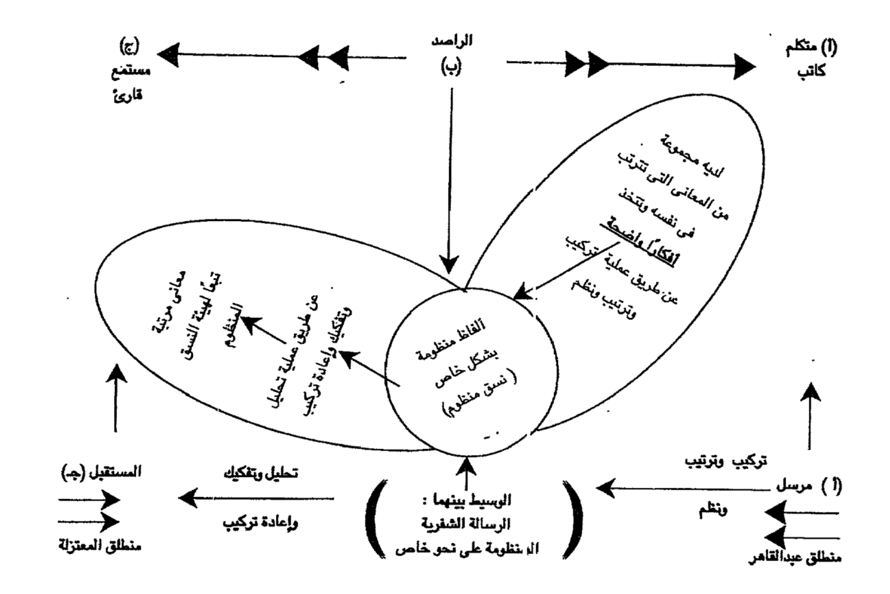
٣ - الرسالة معادة التحليل والتركيب .

فالأولى يمتلكها المرسل (المتكلم - الكاتب) فى ذهنه ، أما الثانية فهى الوسيط المنظوم على نسقٍ تركيبىٍّ خاصٍّ ، والثالثة هى ما توصل إليه المستقبل (المتلقى) بعد إعادة استقرائه للنظم خلال محاولة الوصول إلى الأفكار التى تضمنتها رسالة المرسل .

وبالتالى فالمعنى الخاص فى نفس المرسل يستدعى تركيبًا خاصًا وهو ما يستدعى المعنى نفسه عند المستقبل إلا إذا حالت دون ذلك حوائل ؛ وعليه فالمعانى المرتبة على هيئة خاصة ، والنظم الدال عليها هما طرفا الخيط نفسه : البدء من أحدهما يوصل بالضرورة إلى الآخر - فى عملية عكسية فى كل مرة - ولا يمكن التعبير عنهما بوجهى عملة واحدة لأن الوجه الأول يخفى الآخر وإن كان لا ينفيه .

وعلى هذا فالمرسل يُرَتِّب الألفاظ تبعًا لترتيب المعانى لديه ، والمستقبل يرتب المعانى تبعًا لترتيب وصول الألفاظ فى نسقها المنظوم إليه ، وقد تنبه كمال أبو ديب إلى الخلاف بين وجهتى نظر (المبدع/ المرسل) ، و (المتلقى/ المستقبل) حيث يرى « أن المتلقى يبدأ من نظام الترميز وسط السلسلة لكى يفك تركيب الحلقات الخفية والجلية ، لكن المبدع يبدأ من مكان آخر » [٣٩] .

ونرى أن رسمًا تخطيطيًا - كالشكل التالى - قد يعبر عن هذا الخلاف فى وجهتى نظر مرسل الرسالة ، ومستقبلها :

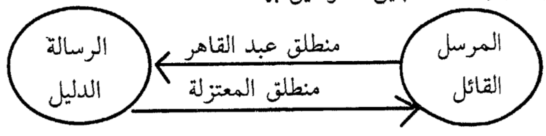


(أ) متكلم
كاتب
الراصد
(ب)
(ج)
مستمع
قارئ
لديه مجموعة
من المعانى التى تترتب
فى نفسه وتتخذ
أفكارًا واضحة
عن طريق عملية تركيب
وترتيب ونظم
ألفاظ منظومة
بشكل خاص
(نسق منظوم)
معانى مرتبة
تبعًا لهيئة النسق
المنظوم
عن طريق عملية تحليل
وتفكيك وإعادة تركيب
(أ) مرسل
تركيب وترتيب
ونظم
منطلق عبدالقاهر
الوسيط بينهما :
الرسالة الشفرية
المنظومة على نحو خاص
تحليل وتفكيك
وإعادة تركيب
المستقبل (جـ)
منطلق المعتزلة

وواضحٌ تمامًا أن الراصد لهذه العملية من الموقع (ب) - وهى نقطة افتراضية خارج العملية كلها - إذا نظر من زاوية (أ) : زاوية المرسل ، وتتبع خط سير الرسالة المنظومة فهو زعيم أن المعانى سوابق والألفاظ لواحق ، أما إذا تتبع الراصد نفسه زاوية (جـ) : زاوية المستقبل ؛ فسيجد العكس ؛ أى الألفاظ سوابق والمعانى لواحق .

وعبد القاهر ينظر من زاوية المرسل ؛ فقدم المعانى ، أما من رد عليهم كالمعتزلة - مثلا - ففعلوا العكس ؛ إذ نظروا من زاوية المستقبل فقدموا اللفظ وأردفوا المعنى .

فبينما انطلق المعتزلة من مستقبلى الرسالة (الرسالة هنا هى القرآن الكريم) وكان من بين هؤلاء المستقبلين - الرافضون غير المعترفين بها وبمصدرها ، فانطلقوا منهم ليصلوا بهم إلى المولى عز وجل (مرسل الرسالة) وذلك من خلال وسيط واحد مشترك هو اللغة التى يستخدمونها بألفاظهم نفسها دون زيادة أو نقصان ، فقد انطلق عبد القاهر من موقف اليقين والثبات باغيًا الوصول إلى علاقات هذا اليقين ودلائل إعجازه فى الرسالة وتقديمها للمستقبلين المؤمنين بها :



فعبد القاهر انطلق من القائل إلى الدليل ، أما المعتزلة فمن الدليل محاولين الوصول إلى القائل .

وبذلك يكون عبد القاهر قد « أسس لمفهوم الاختلاف الذى به تكون البلاغة من حيث تعدد وجوه الدلالة ومن حيث اتكاء الدلالة على علاقات السياق الناتج عن تركيب الكلام ، وهذا يبعد الدلالة الوضعية أو يؤجلها ويعلق تحققها بتحقق الجملة واكتمال القول أولاً من أجل أن تتكشف وجوه المعانى لينتفى بعضها ويثبت آخر ، وكل ذلك يكون بعد بلوغ الكلام غايته فى التركيب والنطق ، وهذا هو الفكر والروية اللذان يقتضيهما تفاعل المستقبل للقول »[٤٠] .

المبحث الثالث : النظم والمنزع النفسى

(٧-٢)

انتهينا إلى ثلاثة أنواع من الرسائل التى تتشكل خلال عملية الاتصال بين المرسل والمستقبل هى : الرسالة الأصلية التى يملكها المرسل فى نفسه التى وتمثل المعانى التى يمتلكها المبدع بداخله أو النص الذى يحاول المبدع نقله إلينا ولا سبيل لنا إلى التعرف المباشر والصريح على تلك الرسالة إلا من خلال الرسالة الثانية التى تعنى : النسق المنظوم المطروح محل البحث أو النص المُبدَع مكتوبًا كان أو منطوقًا ؛ فإذا كانت « الألفاظ أوعية

للمعانى فإنها لا محالة تتبع المعانى فى مواقعها فإذا وجب لمعنى أن يكون أولاً فى النفس وجب للفظ الدالّ عليه أن يكون مثله أولاً فى النطق »[٤١] ؛ وذلك لأن « **العقل هو الذى يحكم إنتاجية اللغة فتترتب كلماتها كما تترتب المعانى فى النفس** »[٤٢] ، وهذه الرسالة هى الدال الوحيد على وجود الرسالة الأصلية فى ذهن المبدع لأن « **العاقل يرتب فى نفسه ما يريد أن يتكلم به** »[٤٣] .

وبالنظر إلى الرسالة ذاتها نجدنا أمام افتراضين ، إما أن تطابق الرسالة التى نتعامل معها - وهى النص المنظوم على هيئة خاصة - الرسالة الأصلية فى نفس المبدع ، أو لا تطابقها .

وفى الحالتين كلتيهما - حالة المثال ؛ حيث ينطبق فيها المعنى المراد مع اللفظ المطروح أو النص الأولىّ مع النص المُبدَع ، وحالة الواقع الذى ربما لا تتساوى فيه الرسالتان - لابد أن يكون المبدع قد بذل جهدًا ما فى ترتيبه ونظمه لهذه الرسالة .

وعبد القاهر يضع خطوات هذا الترتيب بضرورة أن يكون المبدع قد « **قصد إلى صورة وصفة إن لم يقدم فيه ما قدم ، ولم يؤخر ما أخر ، وبُدِئَ بالذى ثنى به ، أو ثُنى بالذى ثلث به لم تحصل لك تلك الصورة وتلك الصفة** »[٤٤] .

وهذا القصد إلى الصورة والصفة لا يعنى سوى العمد أو التوخى ؛ أى توافر الدافع النفسىّ لفعل ذلك ، ثم التصميم والتركيز على فعل هذا ، وهو ما تظهر لنا نتيجته فى النص أو النسق المنظوم .

ومن الدافع الأوليّ لممارسة فعل الإبداع إلى الإبداع ذاته تتراتب مجموعة من العمليات العقلية « **فلا يتصور أن تعرف للفظ موضعًا من غير أن تعرف معناه ولا أن تتوخى فى الألفاظ من حيث هى ألفاظ ترتيبًا ونظمًا وأنك تتوخى الترتيب فى المعانى وتعمل الفكر هناك فإذا تم لك ذلك أتبعتها الألفاظ وقفوت بها آثارها وأنك إذا فرغت من ترتيب المعانى فى نفسك لم تحتج إلى أن تستأنف فكرًا فى ترتيب الألفاظ بل تجدها تترتب لك بحكم أنها خدم للمعانى وتابعة لها ولاحقة بها وأن العلم بمواقع المعانى فى النفس علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها فى النطق** » [٤٥] .

إن وضوح المعانى فى ذهن المرسل/ المبدع هو الخطوة الأولى ، ثم تأتى عملية ترتيب المعانى التى تتم بواسطة مجموعة من العمليات العقلية التى عبّر عنها بالفكر ، وبعد الترتيب التام للمعانى تترتب الألفاظ الدالة عليها فى نسقها المنظوم .

ونظرًا لكون النظم هو توخى معانى النحو فى معانى الكلام ؛ فلابد للمبدع أن يتخير ما يناسبه ويناسب معناه ؛ أى يرتب ألفاظه تبعًا لترتيب المعانى فى نفسه هو ، وبالتالى يصبح التركيب النحوى فى هذا النسق هو الصورة التى وجدها المبدع أقرب ما تكون لما فى نفسه ، وتصبح وسيلته فى ذلك « أن ينظر فى وجوه كل باب وفروقه » [٤٦] ومن هنا نفهم مرة أخرى كون النظم هو توخى معانى النحو فى الكلام .

وعبد القاهر يدلل على ذلك ويضرب لنا أمثلة بالفروق الحادثة فى معنى الجملة تبعًا لأنواع خبرها والتقديم والتأخير والاستفهام ، والحذف ، والحال . . . إلخ ، الوجوه التى حفلت بها الدلائل وكانت عماد البلاغيين فى طرح مباحث علم المعانى وتفصيلها فيما بعد ، كما يتوسع فى جعل المنزع النفسى أساسًا لمسألة تعلق الكلم بعضها ببعض ؛ فعندما أخذ يوضح أنواع التعلق المختلفة قال : « **وجملة الأمر أنه لا يكون كلام من حرف وفعل أصلًا ، ولا من حرف واسم ، إلا فى النداء نحو : يا عبد الله ، وذلك إذا حقق الأمر كان كلامًا بتقدير الفعل المضمر الذى هو أعنى وأريد وأدعو ، ويا دليل عليه ، وعلى قيام معناه فى النفس** » (٤٧) .

أى أن أساس التعلق بين الكلم هو قيام المعنى فى النفس ؛ وبالتالى يصبح أساس عملية النظم كلها هو قيام المعنى فى النفس .

أما النوع الثالث من الرسائل فهو الرسالة معادة التركيب التى يتلقاها المستقبل الذى قد ينجح فى الوصول إلى الرسالة الأولى وربما لا ينجح .

ونستطيع القول إن عدم نجاح المتلقى وعدم يقينه من مدى مطابقة الرسالة التى امتلكها للرسالة الأصلية هو السبب فى تعدد وجهات النظر فى قراءة نصٍ أو استنباطٍ ما من النص محل البحث ومن ثم تفاوت المتلقون فى تحليله ونقده .

وسنلجأ بشكل بسيط إلى علم الرياضيات للتدليل على هذه المسألة بأن نفترض رموزًا ثلاثة للرسائل التى نتحدث عنها :

(أ) الرسالة الأولى فى نفس المبدع .

(ب) الرسالة المنظومة (النص المدروس) .

(جـ) الرسالة معادة التركيب لدى المستقبل .

فى حالة المثال قد تتطابق الرسالتان الأولى والثانية :

أ ≡ ب

وفى حالة الواقع ربما لا تتطابقان :

أ ≢ ب

وبالنسبة للمستقبل ، فقد تتطابق الرسالتان :

ب ≡ جـ

وربما لا تتطابقان :

ب ≢ جـ

إذًا أمامنا أربعة احتمالات هى :

١- أ ≡ ب ≡ جـ : تتطابق الرسائل الثلاثة .

٢- أ ≡ ب ≢ جـ : تتطابق الرسالتان الأولى والثانية فى حين لا تتطابق الثانية والثالثة ؛

بما يعنى فشل المستقبل فى الوصول إلى الرسالة الصحيحة .

٣- أ ≠ ب ≡ جـ : لا تتطابق الرسالتان الأولى والثانية ، بينما يستطيع المستقبل أن يصل إلى المعانى الصحيحة وراء الرسالة التى تلقاها ؛ وهى مخالفة على أية حالٍ للرسالة الأصلية .

٤- أ ≠ ب ≠ جـ : لا تُطابق أية رسالة الأخرى ؛ أى لا ينجح المرسل فى جعل نظمه مطابقًا لفكره ، ويفشل المستقبل فى فهم الرسالة وإعادة تركيب معانيها .

الحالتان الأولى والثانية : عندما ينجح المرسل فى جعل نظمه مطابقًا تمامًا لفكره هى حال الرسالة المقدسة (القرآن الكريم) ، والحالة **الأولى** للتلقى : وصول المتلقى للنص والمعنى الأصلى كاملاً هى حالة الرسول الكريم مستقبلاً ، **والثانية** فى التلقى هى حالتنا - نحن البشر - فى تلقى النص المقدس ؛ إذ لا نصل أبدًا إلى الفهم المطلق والكامل له ، وإنما تتعدد القراءات والاجتهادات فى تلقيه .

أما الحالتان الثالثة والرابعة فهما حالتا التعامل البشرى المبدع مع اللغة إرسالاً واستقبالاً ؛ فالمرسل (المبدع) لا تتطابق رسالتاه وإلا لتوقف ، فما الدافع وراء الإبداع إذا قال كلمته التامة الكاملة كما يريد بالضبط؟!

أما نحن - المتلقين - فنفشل فى الحالة الثالثة فى الوصول إلى الرسالة الأولية ؛ فحالة المثال فى فهم اللغة لمَّا تتحقق ؛ ويتبقى لنا من دائرة الاحتمالات السابقة احتمال وحيد يمثل نسبة الربع (٢٥٪) من التعامل مع إمكانيات اللغة ، ولعله سبب وراء تعدد وجهات النظر فى قراءة نصٍّ ما أو استنباطٍ ما من نصٍّ مدروس .

ونحن - إذ نهتم بالرسالة الأصلية لدى المبدع - لا نفتش فى ضمائر المبدعين ولكننا ننطلق من أن المبدع برسالته وجهده الذى بذله فى نظم نصّه وتشكيل نسقه يمتلك ما يود البوح به وإطلاع الآخرين عليه ؛ ومن جانبه كانت محاولته فى طرح إبداعه وتشكيل نصه هى جهده لتصلنا رسالته ، ومن جانبنا ؛ فليس أقل من أن نجتهد فى تفسير ما تلقينا لنصل إلى الرسالة الأصلية التى اجتهد فى نقلها إلينا .

« وبدهى - إذن - ومنطلقاتنا على ما هى عليه أن يتزاوج مفهوم البنية النفسية مع مفهوم البناء الفنى ؛ إذ يكون للأول منهما بُعْدٌ نفسانى يقيده ما فى ثانيهما من بُعْدٍ لسانى صاغه صوغًا شعريًا

فتكون حصيلة التعامل بين الاستبطان النفسى والاستقراء اللغوىّ قراءة متوحدة تستكشف هوية الخطاب الأدبى من حيث هو مادة للبحث وموضوع له »[٤٨] .

وهذا يعنى أننا نبذل جهدًا موازيًا لجهد المبدع فى الاتجاه المضاد : فالمبدع انطلق من وجهة عبد القاهر السابقة : من المعانى الكامنة ليصل إلى النص المطروح ، أما نحن فننطلق من وجهة نظر المعتزلة : من النص المطروح وغلاقاته ، لنصل إلى المعانى الكامنة وراءها .

هوامش :

(١) دلائل الإعجاز : عبد القاهر الجرجانى ، تحقيق : محمود شاكر ، مطبعة الخانجي ، مصر ، ط٣ ، ١٩٩٢م ، ص ٣ .

(٢) راجع مادة (نظر) فى :

- المصباح المنير ، للفيومى ، المطبعة الأميرية ، مصر ١٩٠٩م ، ص ٩٤٥ ، وكذلك :

- لسان العرب ، لابن منظور ، C.D.

(٣) إشكاليات القراءة وآليات التأويل : نصر حامد أبو زيد ، المركز الثقافى العربى ، الدار البيضاء ، ط٤ ، ١٩٩٦م ، ص ٥٩ .

(٤) من كتابات عبد القاهر النحوية : العوامل المائة ، وكتاب الجمل ، والمغنى فى شرح الإيضاح ، والمقتصد فى شرح الإيضاح ، والعمدة فى التصريف .

ويرى مصطفى ناصف أن أساس تفرقة عبد القاهر بين نوعين من النحو هو «**أن النظام النحوى الذى يتعارف عليه المجتمع لقضاء ما يسمى بالمصالح العامة ربما يختلف من بعض الوجوه عن النظام النحوى فى لغة ذات أعماق**» راجع :

- بين بلاغتين : مصطفى ناصف ، فى : قراءة جديدة لتراثنا النقدى ، النادى الأدبى الثقافى بجدة ، ١٩٩٠م ، ص ٣٨٦ .

(٥) كما عند : مصطفى ناصف : مجلة فصول ، القاهرة ، أبريل ١٩٨١م ، ص ٣٥ ، وكذلك فى : إشكاليات القراءة وآليات التأويل ، ص ١٦٢ .

(٦) دلائل الإعجاز ، ص ٨٠ .

(٧) السابق ، ص ٦ .

(٨) دلائل الإعجاز ، ص ٨ .

(٩) السابق ، ص ٢٨ .

(١٠) السابق ، ص ١٠ .

(١١) السابق ، ص ٥٥ .

(١٢) الدلائل ص ٧ ، ويشير نصر أبو زيد إلى وعى عبد القاهر لمفهومى اللغة والكلام عند دى سوسير ، وما طوره تشومسكى فى تفرقته بين الكفاءة والأداء ويستدل على ذلك بمقولة عبد القاهر « **ومختصر الأمر أنه لا يكون كلام من جزء واحد . .** » الدلائل ص ٧ ، إلا أنه تجب الإشارة إلى أن د . نصر يخلط بين مفهوم التعلق النفسى الذى عبر عنه عبد القاهر بقوله « **ويا دليل عليه وعلى قيام معناه فى النفس** » ص ٨ الدلائل ، ومفهوم تعليق الكلم بعضه ببعض ، ويراجع فى ذلك : إشكاليات القراءة وآليات التأويل ، ص ١٥٨ وما بعدها .

(١٣) الدلائل ، ص ٩٣ .

(١٤) السابق ، ص ٨٨ .

(١٥) السابق ، ص ٣٦٢ .

(١٦) السابق ، ص ٢٦ .

(١٧) الدلائل ، ص ٨١ ، ٨٢ .

(١٨) الأصول البلاغية فى كتاب سيبويه : أحمد سعد ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٩م ، ص ٢٧٣ .

(١٩) سورة هود ، آية (٤٤) .

(٢٠) الدلائل ، ص ٤٥ .

(٢١) السابق ، ص ٤٥ .

(٢٢) الأصول البلاغية فى كتاب سيبويه ، ص ٣٣ .

(٢٣) إشكاليات القراءة ، ص ١٥٩ .

(٢٤) يستخدم الباحث كلمة : « تغذية مُرجَعَة » فى ترجمة المفهوم الإنجليزى Feedback بديلًا عن الاستخدام الخاطئ الشائع « تغذية راجعة » ؛ وذلك نظرًا لأن (مُرجَعَة) اسم مفعول من الفعل الرباعى

المتعدى (أرجع) - وهو ما يحقق المعنى المقصود بدقة ، على عكس الخطأ الشائع (راجعة) التى صيغت على وزن اسم الفاعل من الثلاثى اللازم (رجع) .

(٢٥) الدلائل ، ص ٤٩ .

(٢٦) على سبيل المثال يرجى مراجعة : العمودية والنصوصية فى النقد العربى : عبد الله الغذامى ، بحث منشور ضمن : قراءة جديدة لتراثنا النقدى ، ص ٦٦١ .

(٢٧) الدلائل ، ص ٤٩ .

(٢٨) السابق ، ص ٤٩ - ٥٠ .

(٢٩) السابق ، ص ٥٥ - ٥٦ .

(٣٠) السابق ، ص ٥٤ .

(٣١) الدلائل ، ص ٤١٦ .

(٣٢) السابق ، ص ٤١٠ .

(٣٣) السابق ، ص ٤١٠ .

(٣٤) إشكاليات القراءة ، ص ١٧٦ .

(٣٥) الحيوان : للجاحظ ، ٣/ ١٣١ ، ١٣٢ ، ت : عبد السلام هارون ، نشر : مصطفى البابى الحلبى ، ط١ ، ١٩٣٨م ، نقلاً عن : الأصول البلاغية فى كتاب سيبويه : ص ٢٥٨ .

(٣٦) بين بلاغتين ، ص ٣٨٥ .

(٣٧) السابق ، ص ٣٨٦ .

(٣٨) بين بلاغتين ، ص ٣٩٩ ، وبعدها .

(٣٩) « أنهاج التصور والتشكيل فى العمل الأدبى » كمال أبو ديب ، بحث منشور ضمن : قراءة جديدة لتراثنا النقدى ، ص ٣١٠ .

(٤٠) العمودية والنصوصية فى النقد العربى : عبد الله الغذامى ، بحث منشور ضمن : قراءة جديدة لتراثنا النقدى ، ص ٦٤٦ .

(٤١) دلائل الإعجاز ، ص ٥٢ .

(٤٢) مداخلة مقدمة من سعيد السريحى على بحث : أنهاج التصور والتشكيل فى العمل الأدبى لكمال أبو أديب ، ضمن : قراءة جديدة لتراثنا النقدى ، ص ٣٧٠ .

(٤٣) الدلائل ، ص ٤٠٥ .

(٤٤) السابق ، ص ٣٦٤ .

(٤٥) الدلائل ، ص ٥٤ .

(٤٦) السابق ، ص ٨١ .

(٤٧) الدلائل ، ص ٨ .

(٤٨) اللسانيات بين لغة الخطاب وخطاب الأدب : عبد السلام المسدى ، مجلة الأقلام ، بغداد ، العدد ٩ سنة ١٩٨٣ ، ص ٦٦ .

الفصل الثالث

فى مفهوم الصورة الشعرية

تتغير المفاهيم التى تدرس الظاهرة الشعرية تغيرات عديدة ؛ نظرًا لطبيعة الظاهرة الشعرية نفسها : فهى ظاهرةٌ متغيرةٌ قابلةٌ للتطوير والإضافة والتفاعل مع المفاهيم الشعرية والنقدية السابقة على لحظة الدرس ، وهو الأمر الذى يتيح الفرصة لاختلاف المستندات والمراجع الفكرية - فى أن تظهر وتوجه الاتجاهات الفنية والنقدية التى تعالج الظاهرة الشعرية درسًا وإبداعًا ؛ وبالتالى تتغير - قليلاً - الذائقة التى تتلقى هذا الفعل الشعرىّ : رؤية وتحليلاً ، وهو اختلاف يثرى حراك المشهدين : الإبداعىّ والنقدى معًا .

وعلى ذلك فإن محاولة إخضاع الاتجاهات الفنية أو النقدية - على حدٍّ سواء - لنظرية واحدة محدودة قد تنطوى على مصادرة حقِّ الآخر فى الاختلاف وممارسة ذوقه ، ووعيه ، وطرح رؤيته .

فإذا نظرنا فى مفهوم الصورة الشعرية انطلاقًا من هذا الفهم

سنجدنا أمام اتجاهات تتعدد تبعًا لزاوية الرؤية ومنطلق البحث والتحليل ، إلا أننا نستطيع رصد ثلاثة اتجاهات عامة لتناول مفهوم الصورة تنتظم داخلها خلافات كثيرة [١] .

وأول هذه الاتجاهات الثلاثة يميل إلى ربط الصورة بالمجاز والمعادلة بينهما وبين الاستعارة والتمثيل ، وهو ما نجد له أصداءً قوية فى كتابات ميدلتون مورى ، وسى داى لويس ، وفوغل ، وستيفن أولمان ، وكولردج .

وقد مثل « **سى داى لويس** » هذا المذهب خير تمثيل عندما عرف الصورة قائلًا : « **إن الصورة التى يمكن أن تقدم إلينا فى عبارة أو جملة يغلب عليها الوصف المحض ، ولكنها توصل إلى خيالنا شيئًا أكثر من انعكاسٍ متقن للحقيقة الخارجية ، إن كلّ صورة شعرية لذلك هى إلى حَدٍّ ما مجازية** » [٢] .

أما « **فوغل** » فقد فرق بين « الصور البسيطة التى عرفها بأنها مقارنة كلامية وصيغة بلاغية وبين الصور المركبة . . فقد أكد على أن الصور المركبة هى أيضًا مجازية » [٣] .

والوجهتان ما زالتا تدوران فى فلك علم البيان لم تتخطياه بمباحثه : التشبيه ، والاستعارة والكناية ، والمجاز المرسل ، بل إن « **فوغل** » بإضافته للتفرقة بين الصور البسيطة والمركبة ظلّ فى فلك علم البيان ، لم يتخطه هو الآخر ، وهى الإضافة التى جعلت تراكم الصور البسيطة بعضها مع بعض أمرًا ذا قيمة ، إلا

أن المذهب أو الاتجاه فى مجمله عندما فرق على لسان أولمان بين نوعين من الصور « الاستعارة التى تقوم على مشابهة خفية أو تماثل ، والمجاز المرسل الذى يرتكز على علاقة خارجية »[٤] لم يتخط الفارق العربى بين نوعين من المجاز اللغوى هما الاستعارة والمجاز المرسل .

هل هذا ما نتغياه؟! أن نقف عند حدود التناول بممارسة تطبيقية لطرائق الصورة القائمة على التشبيه والمجاز فقط؟! وأين - إذن - تندرج بقية الطرائق التى تنطوى عندنا تحت ما يسمى بعلمى المعانى والبديع؟!

تساؤل يكفى لرفض اعتماد هذه النظرية وحدها أساسًا لدراستنا دون تطوير لمفهومها .

* * *

أما **ثانى** الاتجاهات الثلاثة فهو يعرِّف الصورة بأنها « **انطباع حِسّىّ ، ففرق ويلّيك ووارنر بين الصورة والاستعارة والرمز والأسطورة وربطا الصورة بخاصية الحسية وفرقا بينها وبين المجاز** »[٥] .

وكما نرى فقد أضاف هذا الاتجاه للصورة بُعدًا جديدًا هو بعد الرمز والأسطورة إلا أنه قد جرد الصورة من بعدها الخيالىّ ، إضافة إلى شبهة تضييق الزاوية على مفهوم الصورة ليغطى انطباعًا ما بماديتها فقط وجعل حسيتها هى أساس تناولها ، متغافلاً بُعدًا

مهمًا فى تشكيل الصورة – من وجهة نظرنا – قد أرساه كولردج – قبل ذلك – بقوله : « **الصورة الشعرية هى رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة** »[٦] .

لأن الصورة هى المقدرة التى تميز أداء شاعرٍ عن آخر : فعاطفة الشاعر المنتجة وإحساسه القائد هما دافعاه للابتكار والبحث عن رسم ملائم لها تكون (الكلمات المنظومة على نسقٍ خاص) هى وسيلته ، وانطلاقًا من إيماننا بأن الشاعر المُجيد يقدم كل مرة (رسمًا مختلفًا) يشحنه إحساس مختلف بتركيب مختلف فهو يقدم كل مرة صورة شعرية مختلفة ومتنوعة لا تتكرر مهما بدت للناظر متشابهة ؛ وبالتالى ففكرة البحث عن الصورة الشعرية الملحة فى أعمال شاعرٍ ما أو عصرٍ ما ، هى فكرةٌ لا نقبلها ويرفضها منهجنا الذى نتغياه[٧] .

والتجلى الثانى لهذا الاتجاه نلمحه فى تعريف فريدمان للصورة بأنها « إعادة صياغة فى العقل لإحساس ناتج عن إدراك مادىّ[٨] ، أو كما حددها ويليك ووارنر « بوصفها إعادة إنتاج عقلىّ لذكرى أو تجربة حسيّة »[٩] .

وهو الأمر الذى يعتبر إعادة صياغة لمفهوم أقدم أرساه – من قبل – دالاس بقوله « إن إنتاج الصورة الشعرية يرجع بشكل عام إلى عمل العقل فى عتمة الوعى »[١٠] .

لابد أن نفرق بين (إنتاج الصورة) واستقبالها : فانطلاقًا من دعائم النظم المرساة بالفصل السابق ؛ فنحن لا نبحث فى إنتاج

الصورة : فمجال هذا هو دراسات علم النفس المعرفى Cognitive Psychology التى تهتم بدراسة العمليات العقلية المصاحبة لإنتاج المعرفة فى العقل ، وبالتالى تنطلق ضوابطنا فى بحث مفهوم الصورة وضوابط تحليلها من أرضية : كيف نستقبل الصورة ونحللها ، لا كيف أبدع الشاعر صورته (أنتجها)؟

وفى سبيل بحثنا عن الكيفية المثلى لاستقبال الصورة وتحليلها ، فإننا نحاول أن نسمو بتعاملنا معها من خلال النصّ المكتوب : الرسالة الشفرية التى وصلت إلينا بالنَّصّ المبدَع .

قد يقال إن عملية الاستقبال التى نقوم بها ، أو الإنتاج التى يقوم بها المبدع هما مظهران للقدرة العقلية أو عمل العقل فى عتمة الوعى أو اللاوعى ، ولكن النقد قد أُرسِيَت مبادؤه على أنه نقد للمكتوب لا المتخيل أو المفترض .

وزاوية الربط السابقة بين الصورة والحسية قد جعلت « **عزرا باوند** » يطور هذا المفهوم فى الشعر الإنجليزى ليصبح « مركبًا فكريًا وعاطفيًا فى لحظةٍ من الزمن »[١١] مع الربط بين الصورة والرمز ، وهو ما أتاح الفرصة لفرانك بأن يبرز المفاهيم المتضمنة فى تعريف الصورة ليرى أن الصورة الشعرية « ينتفى كونها إنتاجًا تصويريًا وتغدو توحيدًا لأفكار وعواطف متباينة فى مركب ممثل مكانيًا فى لحظة من الزمن . هذا المركب لا يتتابع بتسلسل منطقى حسب قواعد اللغة »[١٢]

بيد أن المنهج الذى ننشده يرفض هذا المفهوم لسببين .

أولهما : أن قصر التعامل مع الصورة فى نصٍّ شعرىٍّ ما أو أعمالٍ كاملةٍ لشاعرٍ ما - على لحظة مكانية أو زمانية ينفى عن الشاعر المُجيد دوره فى النظام العام المفترض لنظام أمته الشعرىّ والإنسانية كلها لأن القصيدة تستمد بعضًا من معانيها من هذا النظام العام ، وهى العمومية التى قد تحتمل عمومية المشهد الشعرىّ كله الذى يربط الشاعر بتراث أمته ، على حد تعبير إليوت عندما قال : « **علاقة الشاعر بتراث أمته تتمثل فى الحسّ التاريخى الذى يربط الشاعر بتراث أمته لا بوعى الانتماء إلى جيله فحسب ، بل بتأثير الشعور بأن أدب أوربا بأسره منذ هوميروس ومن ضمنه أدب بلاده موجود بشكل متزامن ويؤلف نظامًا متزامنًا** » [(١٣)] . وهى النظرة نفسها - بتجلٍّ وإدراك مختلفين - التى جعلت من الشاعر العربى القديم لسان قبيلته وأعطته هذا الدور الريادىّ فيها ، وأتاحت للشعر أن يكون ديوان العرب .

وبالتالى فعمومية المشهد أو النظام الشعرىّ تتكون من تلاقح مجموعة أنظمة خاصة وهو الأمر الذى يعطى للدراسات المقارنة أو دراسات التناص - كلٌّ حسب حقله - بُعدًا وعمقًا جديدًا فى شعر كل شاعر على حدة .

كما تحتمل هذه العمومية أن تكون عمومية النظام الشعرىّ لذى شاعرٍ بعينه ؛ فَيُنظر إلى النصّ المدروس - من خلالها -

باعتباره حلقة فى سلسلة إبداع متصلة للشاعر : ما سبق مهادٌ للمدروس ، والمدروس يحمل بذور القادم المنتظر وحنينه فى تفاعل وجدل مستمرين ، وتصبح دراسة نصٍّ ما تغذيةً مُرْجَعة لنظام شعرىّ واحد ، فى الوقت الذى تغدو فيه الدراسات المقارنة أو دراسات التناص ، والتأثير والتأثُّر ، تغذية مُرْجَعة لمسيرة النظام العام كله .

وفى ضوء هذه الثنائية لمعنى النظام ببعديه : الخاص لدى شاعر ، والعام لدى أمة ، تصبح دراسة القصيدة الواحدة دالاً ذا مدلولين : يبدو المدلول الأول فى علاقتها بإبداع الشاعر (فى النظام الخاص) حيث تلتصق به التصاقًا مباشرًا فتماثل البنية المعجمية لألفاظ الجملة الواحدة ، ويبدو المدلول الآخر فى علاقتها بالمشهد الشعرى العام (النظام الكلى) حيث تصبح دالاً على التأثير والتأثر فتماثل القيمة الدلالية لجملةٍ فى سياقٍ ما .

ومن ثَم يصبح لمعنى دراسة الصورة الشعرية - فى نصٍّ ما - ثلاثة مستويات كالعلاقات النحوية تمامًا ؛ فدراسة القصيدة المفردة هى العلاقة الداخلية الأولى ؛ لأننا نهتم فى دراستها بإبراز المكونات البنيوية للوحدة الشعرية الواحدة (القصيدة) فى أعمال شاعرٍ ما ، بينما تصبح العلاقة بين النص المدروس (الوحدة الشعرية الواحدة) ومجمل إبداع الشاعر هى علاقة التجاور الثانية لأننا ندرس فيها - من هذه الزاوية - العلاقة

السياقية بين الوحدة الواحدة والوحدات الأخرى التى تكون نظامًا شعريًّا واحدًا ؛ وتصبح العلاقة بين نظام الشاعر الواحد والنظام الشعرىّ العام هى العلاقة الكلية فى المشهد الشعرى تمامًا كما تعتبر الصورة الشعرية فى النص هى النتاج النهائى للعلاقات النحوية - بتجلياتها الثلاثة - حيث تتشكل مسيرة كل شاعرٍ من قصائده التى تتجاور فيما بينها لتشكل نظامًا أكبر من المجموع الجبرى للوحدات ، وتتلاقى الأنظمة الخاصة لتصنع كلًّا جشطلتيًّا أكبر من مجموع الأنظمة الفردية هو المشهد الشعرىّ أو النظام العام لشعر أمة من الأمم .

أما السبب الآخر (*) الذى يجعلنا نرفض المفهوم السابق لباوند وفرانك فهو أن وجهتنا فى التحليل تقوم على العلاقات النحوية التى تسهم فى تشكيل الصورة الشعرية وإبراز تجلياتها الجمالية فى النص .

* * *

أما آخر اتجاهات دراسة الصورة فقد نظر إليها بوصفها « تشكيلًا لأنماط رمزية » (١٤) .

وبغض النظر عن الخلاف فى تحديد مفهوم الرمز ، وقيمته فى العمل ، انطلاقًا من وجهة الرومانسيين كالرمزية الفرنسية ،

(*) السبب الأول ص 116 .

أو نقض وجهة نظرهم كما فى الاتجاهات التفكيكية مثلما فعل بول دومان فى فصله بين الأمثولة والرمز « رابطًا الأمثولةَ بالفهم الحقيقى الصحيح للغة والزمنية »[١٥] ، وعلى الرغم مما يبدو فى هذا الاتجاه من محاولة للتوفيق بين اتجاهى دراسة الصورة السابقين ، فإننا نجد فيه بعض الأوجه التى تجعلنا نرفض اتخاذه مستندًا نظريًا لنا فى دراستنا لمفهوم الصورة ، ويمكن إجمال هذه الأوجه إذا أخذنا فى الاعتبار أن الاعتماد على دراسة الرمز وحده - فى هذا الاتجاه ينفى من الصورة إمكانيات البحث عن مشاهد أخرى تثرى دراستها كالتركيب اللغوىّ ، وهو ما نراه أصلاً مهمًا فى خصوصية العمل الشعرى ، وإذا فهمنا جيدًا أن تتبع الرمز وتأويله فى العمل الشعرى ، يحول الذهن من محاولة الكشف عن جوهر بناء الصورة إلى محاولة إقامة بنية صورية متخيلة موازية للرمز فى مراحله بالقصيدة ؛ فيصبح الشاغل الأول لدى الباحث هو تأويل الرمز والكشف عن مظانه الواقعية بما يحيل الأدب - عامًا - والصورة - بشكل خاص - إلى نوعٍ من الانعكاس الآلى للواقع ، وهذا له ما له من دورٍ فى تأطيرِ أفق الصورة الشعرية ، ولا نرجو أن يُفهم من هذا رفضنا للوجود الثرى للرمز فى معطيات القصيدة وتشكيل صورتها .

كذلك فالمفهوم الذى يستخدمه أنصار هذا المذهب للصورة عندما يربطونها بالتمثيل فقط يحيل الأمر إلى كون الصورة جزئية

أكثر من كونها رؤية عامة أو ممتدة تنتظم القصيدة وهو ما ذكرنا بأسباب رفض الاتجاه الأول فى تناول الصورة .

أما اعتبار أن هناك صورًا مختلفةً تترابط وتتكرر معًا فى عمل أدبىٍّ ما وتجعل الناقد يستدل على أن « للعلاقة فيما بينها دلالةً خاصة حتى حين تنفرد الواحدة منها فى سياق آخر ولقد ربط عدد من النقاد بين تكرار الصورة والدلالة الرمزية »[١٦] ، فلقد رددنا على مثيله - فى الاتجاه الثانى لتناول الصورة - ونضيف هنا رفض فكرة وجود دلالة ثابتة بين : (صورة ما ، ورمزٍ ما) لأن هذا منافٍ لإبداع المبدع ، ويجعل جهد الشاعر جهدًا تجميعيًا للدلالات المتعارف عليها لا جهدًا إبداعيًا فى إنشاء دلالة جديدة تخصه ، وبناءً على هذه الوجهة نستطيع الاستغناء عن القراءات الجديدة للنصوص الإبداعية بأن يخرج لنا مجموعة من النقاد معجمًا لهذه الدلالات الثابتة المتعارف عليها لنطبقها على كل نصٍّ وهو الأمر الذى ينفى حقنا فى أن نقرأ أىّ عملٍ إبداعىٍّ ويجعل للعمل قراءة واحدة ، وأثبتنا - طبقًا لمفهوم الرسالة وتلقيها فى الفصل السابق - استحالة وجود قراءةٍ واحدةٍ للعمل الأدبى ، كما ينفى هذا الأمر الحقَّ الطبيعىّ للشاعر فى أن يبتكر شعريته الخاصة ، ومنطلق دراستنا أن هذه الشعرية هى التى « تحقق للشعر تمايزًا عن غيره » كما تذهب فريال غزول « وتلك الخصوصية التى تثرى النتاج الشعرّى فى العالم لأنها تقدم نموذجًا جديدًا أو استراتيجية فنية مغايرة للمعتاد والمهيمن »[١٧] .

ويمكن لنا أن نقتبس الكلمة السابقة لتصبح تعريفًا لما نبحث عنه فى الصورة الشعرية لدى شاعر ، أو البنى الداخلية فى الوحدة الشعرية لنظامٍ شعرىٍّ ما لتكون هى « الخصوصية الناجمة عن استراتيچية فنية مُغايرة للمعتاد والمهيمن » .

وهذا مفهوم واسع ، ولا يمكن الإمساك بأدوات ضبطه على المستوى التجريبى - لكن يمكن وضع محددات مساعدة أو ضوابط مُعِينة على تحليل هذه الخصوصية ، وهو - أيضًا - مفهوم متغير قابل للنسخ والتعديل طبقًا لمفهوم المغايرة الذى يقدمه مبدع ما فى مشروعه أو نظامه الشعرىّ ؛ لتصبح قاعدة : « استضئ بشمسك أنت » - على حد قول عفيفى مطر - هى باعث المغايرة والبحث المستمرين .

والمحددات التى يراها الباحث معينة لمنهجه فى تحديد مفهوم الصورة وتحليلها تنطلق من أن طبيعة النص الشعرّى هى المحدد الأول للدراسة : فنحن لا ندخل القصيدة بتصورات مسبقة لبنيتها حتى لا تصبح تحليلاتنا أو ما نكتشفه فيها مجرد صدى لرؤيتنا أو تصوراتنا المسبقة عن النص ، وإنما ندخل النص جاعلين هدفنا الأول من تحليله استكناه خصائص بنيته ، لمحاولة التوصل لرسالة الشاعر المرسلة لا محاكمته والتفتيش عما يكنه ضميره للحكم عليه ؛ وبالتالى فلا يوجد منهج نقدىٌّ تُطبَّق مبادؤه تطبيقًا حرفيًا وبصرامة على كل النصوص ، وكأنها

جميعًا سواء ، أو على الأجزاء المختلفة للنص الواحد دون مراعاة لمستويات بنيتها النفسية ودورها فى تشكيل رسالة المبدع ، وانطلاقًا من هذا الفهم فلا يوجد منهج نقدىّ يملك أن يقول للشاعر « يجب أن . . » لأننا - نحن المتلقين - لا نستطيع وضع أطر جامدة للصورة الشعرية لأن المبدع - وحده يعرف ما ينبغى لصورته لحظة إبداعها .

أما الضوابط المعينة فى تحليل الصورة فتنطلق من تحليل القصيدة باعتبارها لحظة فى تراث شعرىٍّ ليس لها معنى واحد ثابت ، بل تؤلف كونًا من الدلالات المستمدة من تراث كامل ، وهذا لا يعنى أن تكون نظرتنا للقصيدة على اعتبار كونها وثيقة تاريخية تسجل أحداثًا حقيقية حتى لا يتحول ما بها من رمز ثرىٍّ إلى معادلات منطقية مبسطة ساذجة ، لأن رمزية الشعر الثرية تنبع من كون الشاعر يستخدم اللغة بصيغة فنية متميزة تكسبها دلالات متجددة ؛ ويكون تحليل الصورة هو تحليل متقصٍّ لعناصر الشعرية فى النص معتمدًا على ما تطرحه القصيدة ببنيتها ولغتها وليس تأليفًا انطباعيًا أو شرحًا لمضمون النص .

هوامش :

(١) يجد الباحث أسماء أخرى أطلقت على هذا المفهوم منها :

- الصورة الأدبية : وقد أطلقه مصطفى ناصف فى كتابه المعنون بهذا الاسم .

- الصورة الفنية : ونجده عند جابر عصفور فى كتابه : الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى عند العرب ، ومحمد حسن عبد الله : الصورة الفنية فى شعر على الجارم .

- الصورة : بدون صفة كما عند : على البطل : « الصورة فى الشعر العربى حتى آخر القرن الثانى الهجرى » .

- التصوير الفنى : ونجده عند سيد قطب : فى « التصوير الفنى فى القرآن الكريم » .

- الصورة الشعرية : كما عند : صبحى البستانى : فى كتابه الذى يحمل الاسم نفسه ، وعند : كمال أبو ديب : فى « جدلية الخفاء والتجلى » وعند : ريتا عوض : فى : بنية القصيدة الجاهلية : الصورة الشعرية لدى امرئ القيس .

بالإضافة إلى مفهوم الصورة الجزئية أو البلاغية ويقصد منه مباحث علم البيان ، ثم : الصورة الممتدة أو المركبة وهى مجموعة صور جزئية تتركب مع بعضها البعض (كما عند فوغل) ، ثم الصورة الكلية وهى التى نعنى بها اللوحة الكلية (كما عند أبوللو - الديوان) والتى تتكون من صوت ولون وحركة ، ومؤخرًا بدأ يُتناول مصطلح (الشعرية) ويطرح بديلاً لمفهوم الصورة الشعرية ، وذلك كما عند : فريال غزول : شعرية الخبر ، مجلة فصول ، مجلد ١٦ ، العدد ١ ، صيف ١٩٩٧م ، ص ١٩١ .

(٢) الصورة الشعرية : سى داى لويس ، ت : أحمد نصيف الجنابى ، وآخرون ، سلسلة الكتب المترجمة (١٢١) ؛ وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ١٩٨٢م ، ص ٢١ .

(٣) بنية القصيدة الجاهلية : الصورة الشعرية لدى امرئ القيس ، ريتا عوض ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٩٢م ، ص ٤١ .
(٤) المرجع السابق ، ص ٤١ .
(٥) بنية القصيدة الجاهلية ، ريتا عوض ، ص ٤١ .
(٦) الصورة الشعرية ، سى داى لويس ، ص ٢٣ .
(٧) على سبيل المثال يرجى مراجعة ما قدمه عبد السلام سلام فى دراسته للصورة الشعرية عند عفيفى مطر ، حيث أحصى خمس صور ملحة تتكرر فى أعماله وهى (على الترتيب) : صورة العقم والخصب أو صورة الهدم والخلق ، وصورة البرزخ ، وصورة الجمع بين المتناقضات ، وصورة الجوع ، وصورة الصعود والهبوط راجع :
الخطاب الشعرى عند محمد عفيفى مطر ، عبد السلام سلام ، ص ص ٣١١ - ٣١٨ .
(٨) بنية القصيدة الجاهلية ، ص ٤١ .
(٩) السابق ، ص ٤١ .
(١٠) س داى لويس : الصورة الشعرية : ص ٤٣ .
(١١) ريتا عوض : بنية القصيدة الجاهلية ، ص ٥٦ .
(١٢) السابق ، ص ٥٧ .
(١٣) بنية القصيدة الجاهلية ، ص ٨ .
(١٤) بنية القصيدة الجاهلية ، ص ٤١ .
(١٥) السابق ، ص ٦٣ .
(١٦) بنية القصيدة الجاهلية ، سابق ص ٦٤ .
(١٧) شعرية الخبر ، سابق ، ص ١٩١ .

البَابُ الثانى

العلاقات النحوية
وتشكيل الصورة الشعرية

عناصر الصورة الشعرية

- مدخل :

الأصل فى تضافر معانى النص وتشكيل صورته - كما يتراءى لى - هو كونه كُلًّا واحدًا ، والفصل بين الجمل والوجوه المكونة لمفهوم الصورة إنما هو فصلٌ إجرائىّ للدراسة وبيان المزية والفضل ، وهو ما تحققه دراسة الصورة من خلال مفهوم العلاقات النحوية المكونة للصورة ؛ حيث تبدأ من الكلمات وهى الوحدات الصغرى فى تشكيلها لتصل إلى علاقاتها المكونة - مع بعضها البعض - للصورة فى النص كله .

والمثال الصادق على هذا ، تعليق عبد القاهر على هذه الأبيات :

وَلَمَّا قَضَيْنَا مِنْ مِنى كُلَّ حَاجَةٍ
وَمَسَّحَ بِالأَرْكَانِ مَنْ هُوَ مَاسِحُ
وشُدَّت عَلَى دُهْمِ المَهَارى رِحَالُنا
وَلَمْ يَنْظُرِ الغَادِى الَّذِى هُوَ رَائِحُ
أَخَذْنَا بِأَطرافِ الأَحَادِيثِ بِيْنَنَا
وَسَالَتْ بِأَعْنَاقِ المَطِىِّ الأَبَاطِحُ [١]

حيث يمزج معالجته لبلاغة هذه الأبيات وسر جمالها ببيان قيمة كل لفظة فى سياقها وقيمة كل تركيب فى موضعه ، وأدائه

للمعنى ، ولا يفصل بين استعارة ، وتشبيه ، وكناية ، وتقديم وتأخير . . . إنما يعالجها جميعها ممتزجة متضافرة مثلما فعل - وأوردنا فى الفصل السابق - مع قوله تعالى ﴿ وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلعى . . . ﴾[٢] .

ولما كان هادينا هو عمل عبد القاهر وجهوده وجب علينا أن ننهج فى معالجتنا طريقًا شبيهًا بذلك ، لكن السؤال الذى يستحق أن يفرض نفسه على تطبيقنا هذا هو : هل يسهل الفصل بين الوجوه المختلفة عند معالجتنا لها فى شعر عفيفى مطر؟!

وقبل التورط بالجواب القاطع على هذا التساؤل ، نورد نموذجين من شعر عفيفى مطر ، ثم نقرر الجواب بعدهما ، النموذج الأول يقول فيه :

جَسدِى يَتَفَرَّطُ دَمْعًا عليكَ وَيَخْضَرُّ
أنتَ بِخُضرةِ أَعضائِى السُّنبلاتُ المليئةُ
أحملُ وَجهَك تَحتَ قِناعِى وَأَرْحَلُ

(قصيدة : امرأة ليس وقتها الآن
ديوان : أنت واحدها . .)

والنموذج الثانى :

وَقَعَتْ مِنَ الأُفُقِ القَصِىِّ النَجْمَةُ الأُولَى
وَزَحْزَحَتْ الرِّيَاحُ غَمَامَةً

فَاخْتلَّ شكلُ الليلِ :

أَوتادُ الظَّلاَمِ مُحَبَّكٌ يَنْحَلُّ

وَالتكوِينُ يَرْجُفُ بِاحْتِمالاتِ الهَيولِى البِكْرِ .

(قصيدة : منمنمة أنت وهى لم تكونا) [٣] .

سننظر فى سطر واحد من النموذج الأول ، وسطر آخر من الثانى : فى الأول يقول :

أنتَ بِخضرةِ أَعضائِى السنبلاتُ المليئةُ

وفى الثانى يقول :

أوتادُ الظلامِ مُحَبَّكٌ ينحلُّ

والجملتان خبريتان تقريريتان ويمكن دراستهما تحت مبحث التشبيه ، لكن كيف صيغ هذان التشبيهان؟

الأول : (أنت بخضرة أعضائى السنبلات المليئة) جملة اسمية ركناها (أنت) ضمير المخاطب المفرد ، وهو المبتدأ وركنها النحوىّ الآخر كلمة (السنبلات) إضافة إلى وجود شبه الجملة والمضاف إليه (بخضرة أعضائى) ، ثم الصفة (المليئة) . وهى جملة لا تتوقف عند كونها تشبيهًا مؤكدًا محذوف الأداة طرفاه (أنت) مشبهًا ، و (السنبلات المليئة) مشبهًا به لأن شبه الجملة بين ركنى التشبيه (بخضرة أعضائى) تربط هذا التشبيه ربطًا أكيدًا بالسطر السابق عليه :

جَسَدى يتفرطُ دمعًا عليكَ ويخضرُّ

الأمر الذى يجعل جملة التشبيه تتعدى مبحث التشبيه فقط لتصبح كناية من المتحدثة إلى المخاطب عن قيمته بالنسبة لها ومنزلته عندها ، وهى الكناية التى بدأت بالتوصيف النحوى :

مبتدأ + شبه جملة + مضاف إليه + خبر + صفة
أنت + بخضرة + أعضائى + السنبلات + المليئة
وتحولت إلى التوصيف البلاغى :
مشبه + مشبه به + امتداد للمشبه به
أنت + السنبلات + المليئة

ومع مراعاة شبه الجملة ، والترابط بين السطرين ، صارت فى النهاية كناية تشمل (الجملة الخبرية + الجار والمجرور + الإضافة لضمير المتكلم + التشبيه + الصفة) ، وبذلك تُبرز هذه المكونات النحوية - فى نهاية هذا اللون من التلقى - ذلك الإيحاء الكنائى الذى تعاقب على ظهوره تناغم العلاقات النحوية بين أجزاء نظم الصورة .

والأمر لا يختلف فى المثال الثانى « أوتاد الظلام محبك ينحل » حيث يقدم لنا الشاعر إخبارًا اعتمد فى صياغته على الجملة الاسمية بما تمنحه للمعنى من قيمة تأكيدية ، مبتدؤها كلمة (أوتاد) التى يضيفها إلى (الظلام) ليصنع منهما معًا تشبيهًا

مؤكدًا يقدمه طرفًا أول فى علاقة تشبيه أخرى (مشبه) ويجعل خبر الجملة الاسمية (محبّك ينحلّ) طرفًا ثانيًا فى التشبيه القائم ، ومع ما تمنحه جملة الصفة (ينحلّ) للخبر النكرة (محبّك) من امتدادٍ تنتقل الصورة من بنية التشبيه المؤكد إلى تشكيل تشبيه تمثيلى ؛ يشبه الشاعر فيه (أوتاد الظلام) التى يرصدها بحالة (المحبك الذى ينحلّ) .

هل يسهل الفصل بين الطرائق التعبيرية التى تشكل مفهوم الصورة عند عفيفى مطر؟

أعتقد أن النفى سيكون حليف الإجابة عن هذا السؤال ، ويستطيع الباحث تقديم أمثلة لا حصر لها من شعر عفيفى مطر تثبت هذا - كما ورد بالمثالين السابقين - وكما سيرد فى المباحث التالية لهذا الفصل .

لذا تتخذ معالجة الصورة الشعرية عند عفيفى مطر باستخدام العلاقات النحوية قيمة عملية ؛ لأننا نستطيع توصيف بنية الجملة أو الجمل المختلفة فى طرائق أداء الصورة على أنها علاقات داخلية فى طريقة تعبيرية واحدة ترتبط مع غيرها بعلاقات جديدة ، وتتطور علاقة الطريقتين معًا ؛ لتشمل البلاغة بوصفها نسقًا واحدًا فى النص الشعرىّ كله ؛ فنستطيع الجواب عن سؤال ماهية البناء فى النص ، وسؤال القيمة داخل النص .

ويظل حجر الزاوية الذى يؤكد الباحث عليه أن فصله بين

الوجوه البلاغية إنما هو فصلٌ إجرائى ، ولا يمكن بأيَّةِ حالٍ من الأحوال أن يُفهم من ذلك أنه اعتماد تفتيت أو تبنى نظرة جزئية للنص المدروس .

الفصل الأوّل

التشبيه

ينعقد التشبيه – فى اللغة – للدلالة على مشابهة أمرٍ ما لآخر ، وعلاقة المشابهة – هذه – قد تستند إلى مشابهة حسيّة نلمس جوانبها أو واحدًا منها لمسًا مباشرًا بحواسنا الإنسانية الممكنة ، أو تكون المشابهة عقلية تستند إلى الحكم الذهنى لعمل العقل فى الجمع بين طرفين متمايزين يحفظ لكل منهما تمايزه .

وهذه العلاقة التى تقوم بين ما نستعير له وجه المشابهة (مشبهًا) وما نستعير منه (مشبهًا به) بأداة أو بغيرها ، تحفظ لكل طرف منهما غيريته واستقلاليته ، لكن هذه الغيرية أو الاستقلالية المقصودة لا يمكن أن نفهم من خلالها كون المقارنة أساسًا لقيام علاقة المشاركة أو المشابهة ؛ وعليه فأن ننحو بالتشبيه لكى يكون « محض مقارنة بين طرفين »[٤] فإننا نستخدمه لعكس الغرض المرجو منه فى أداء الصورة التى نستخدمه لها .

وقيمة التشبيه – فى تشكيل الصورة الشعرية – غير خافية ؛ حيث تتجلى فى إضفاء أبعاد حسية أو ملموسة أو تقريبية أو نفسية أو تشخيصيّة . . إلخ ، على ظلال التشكيل المستخدم فى

الشعر ، وهو الأمر الذى يتيح للشاعر الفرصة فى أن يستخدم ركنى التشبيه ويجعلهما أساسين فى بناء عالمه الشعرى - بتفاوت فى الدرجة - وتبرز قيمة التداخل بين ركنى التشبيه فى تدعيم الظلال المرجوة لصورته ، والربط بينها وبين الفكرة الأولى الدافعة لإنشاء الصورة التشبيهية .

وشعر عفيفى مطر ليس ببعيد عن ذلك المفهوم ؛ حيث نجده يحفل بدرجات متنوعة من التشبيه بدأت بعلاقة مباشرة بين ركنى التشبيه ، ثم تطورت ليدخل خلالها وجوهٌ بلاغية أخرى تعمق الروابط بين المشبه ، والمشبه به ، وتمد ظلالهما لتشمل الصورة والتشكيل كاملاً فى قصائد ، ومن البدايات الأولى لاستخدامه التشبيه قوله :

يَا حَبِيبى غلَّقَتْ رُوحُكَ فِى وَجْهِى طَرِيقَ الهَرَب
صِرْتُ - فِى جَمْرَةِ إنشادِكَ - نبرةً
صِرتُ - فِى شطحةِ أوهامِكَ - وَهمًا وَمَسرَّةً

(كلمات منمقة من مجمرة البدايات)

فالتشهبيان المقدمان فى جملتيه : صرتُ - فى جمرة إنشادكَ - نبرةً : وصرتُ فى شطحة أوهامك - وهمًا ومسرةً ، يقيمان علاقة بين تاء الفاعل (اسم صار) بما تحمله من دلالة على الرواية وارتداء الشاعر قناع الحكى المباشر فى القصيدة ، وخبر صار (نبرة - وهمًا) على الترتيب ، ودخول (صار) على

التشبيهين يجعلنا ننظر فيهما على اعتبار كونهما مُحولَيْن عن بنية (المبتدأ والخبر) النحوية ؛ على الترتيب : أنا نبرة ، وأنا وهم ومسرة ، ولصياغة التشبيه لجأ الشاعر إلى الفعل (صار) بما له من دلالة على التحول ليُكسب المشبه (اسم صار) الرابطة المرجوة مع المشبه به (خبر صار) .

وهذان التشبيهان الأولان اللذان يعتمد فيهما الشاعر على واسطة تشبيهية (صار) ، يقدم فى كل منهما شبه الجملة الذى يفصل بين (صار واسمها) ، وخبرها ليحدد لنا به أطراف الحقل الدلالى الذى ينتزع منه المشبه به : فنجد مع (النبرة) فى التشبيه الأول - جمرة الإنشاد ، ومع (الوهم) - فى الثانى - شطحة الأوهام ، وكما هو واضح ؛ فالمشبه به - فى التشبيهين - لا يقيده الشاعر بترشيح - يمنحه امتدادًا ما فى تشكيل الصورة ، بل يطلقه معتمدًا على العلاقة التقليدية فى الربط بين المشبه به وحقله الدلالى المنتزع منه وهو ما قدمه فى شبه الجملة فى التشبيهين ، وهى العملية التى قد تؤطر أفق التشبيه فى القصيدة ؛ حيث تكتفى بجزئية التشبيه ، كما تحد من قدرات الشاعر الشعرية ؛ فلا يطرح جديدًا يخصه هو ، بل يكتفى بالعلاقات الشائعة المعروفة ويقدمها .

وقريب من هذا ما قدمه الشاعر فى الصورة التشبيهية التالية :

لا بَأسَ وإِنْ أَضْحَت أهدابُكِ ناصِلَةَ اللونِ

وصباكِ نُثارةَ موالٍ منزوفِ اللحنِ
لا بأسَ إذا أضحَى النَّهدانِ غُضُونًا شَائِخَةَ العُمرِ
وَرَوَائِحُ بستانِ المانجو مَا عَادَتْ فِي الثَّوبِ تَفُوحُ
- يا أختُ - ولا بَأْسَ إذا عِشْنَا فِي التِّيهِ كَطَيْرٍ مذبوحِ
ما دمُنا لَمْ نَفْقدْ فِي الرِّحْلَة نُبلَ الإنسانِ

(فردوس بائعة المانجو

ديوان : من مجمرة البدايات)

فالشاعر يقدم - هنا - درجات مختلفة للتشبيه ، نهتم برصد التشبيه باستخدام حرف الجر الكاف فى جملة : (إذا عشنا - فى التيه - كطير مذبوح) لأنه يعتبر حركة أساسية فى بناء القصيدة ، على مستوى الفكرة والمضمون ، ونستدل منه على ملامح تطورت - فيما بعد - فى مسيرة الشاعر الشعرية .

فهو يقدم المشبه به (طير مذبوح) بلا أى تداخل يصنعه مع غيره ، بل يعتمد فى بيان إيحائه على ما بذرته كلمة (التيه) بدلالتها التاريخية التى لم يعمقها الشاعر وإنما مر عليها مرور الكرام ؛ فلم يحاول تعميق رؤيته أو شرح مقصوده منها ، وسطره :

لم نفقدْ فى الرحلة نبلَ الإنسان

يرسخ هذا المعنى التاريخى للتيه الذى حدث لموسى وقومه ؛ فالرحلة التى يقطعها الإنسان بحثًا عن هدفٍ قد يقع

خلالها فى (تيهٍ) ما حتى يصل إلى غايته من البحث ، وقد اعتمد الشاعر فى رسم صورته على الإيحاء المباشر لكلمات جملة التشبيه والدليل على هذا أنه استخدم مفردة (التيه) مرة ثانية بلا أية خصوصية فى القصيدة نفسها :

أعوامٌ يَا فِرْدَوسُ!

وعِشْنَاهَا فِي التِّيهِ!

عِشْنَا سُوَّاحًا تبحثُ رُوحَانا فِيهِ

عَن ثَوبٍ ، وبَقايَا ظِلٍّ ، وَرَغيف

وهنَيهةِ نومٍ فِي حِضنٍ أَليف .

معتمدًا على إيحاء الاستقرار الذى بذره حرف الجر (فى) ؛ ليدلل به على إحاطة هذا التيه بهما من كل جانب ، وهى الإحاطة التى فسرتها جملة : (عشنا سواحًا . .) التى تبرز فيها قيمة الحال : سواحًا فى الدلالة على التشتت وعدم الاستقرار ، وقدم فيها مرادفات مرحلة التخبط والبحث من كليهما (باستخدام « نا الفاعليْن » فى : (عشنا - روحانا) ، وهى المرادفات التى استغرقتهما بدليل تكرار حرف الجر (فيه) بكل ما يبذره من شمول وإحاطة تامين لهما فى هذا التيه[٥] .

لكن هذا النمط من التعامل مع ركنى التشبيه والجرى وراء الدلالة اللغوية لهما والاكتفاء بما يبذره الإيحاء المتداول للمشبه به - على وجه التحديد - فى التشبيه ، يتخلص منه الشاعر

سريعًا ليقدم تنويعات على التجريد مرة والترشيح أخرى ليكسب بها تشبيهاته أفقًا أوسع ومعنى أكثر التصاقًا بالتجربة ؛ فتبدأ خطواته الأولى فى التعامل مع التشبيه بهذا المنطق مترددة - قليلاً - لا تخرج عن المألوف فى الحقل الدلالى الواحد للمشبه به ونجد من هذا النوع - فى المقتبس السابق - التشبيه الآتى :

لا بأس وإن أضحت أهدابك ناصلة اللون

وصباك نثارة موالٍ منزوف اللحن

فكلمة (نثارة موالٍ) المشبه به فى تشبيه مؤكد طرفه الأول كلمة (صباك) المعطوفة على اسم أضحى ، ويصبح المشبه والمشبه به : اسم أضحى وخبرها - فى جملة العطف محولَيْن عن المبتدأ والخبر وتظل صفة الخبر بما أضيفت إليه (منزوف اللحن) هى متكأ الشاعر فى طرح ترشيحه للمشبه به ، وهو الترشيح الذى يربط (الموال) مباشرة (باللحن) ؛ أى الموسيقى والنغم وهو الربط المباشر لحقل الكلمة الدلالى الشائع ، وتأتى القيمة الحقيقية للصفة فى أداء دورها من اعتماده على صيغة المفعول : منزوف ، فى المضاف وهى الصيغة التى تحمل تغييبًا ما لفاعل النزف فى لحن موال الحبيبة هذه ، وتبقى النتيجة التى يهتم بها وهى حدث النزف ذاته الذى وقع على لحنها .

إذا نظرنا فى الصفة التى قدمت الترشيح للمشبه به السابق فسنجد الشاعر يقدم بها امتدادًا بسيطًا لصورة التشبيه ؛ حيث

ما زال يدور فى دائرة المعروف أو المتداول والدلالة الأحادية للمشبه به ، لكن الشاعر طور أساليبه - فيما بعد - لتحقق أبعادًا أثرى فى مد ظلال التشبيه إلى الصورة كلها ؛ فيشتمل التشبيه الواحد على وجوه بلاغية متعددة - كما سنرى فيما بعد - تتضافر كلها بعضها مع بعض لتصنع بنية تشبيه واحد ، الأمر الذى يجعلنا نبحث فى أعمال الشاعر - فيما تلا تلك المرحلة - عن تشبيهٍ ما يخلو من تحقيق فكرة الامتداد هذه ، سواء أكانت بالترشيح أم بالتجريد أم غيرهما فلا نقع إلا على التشبيه الآتى :

إِنَّنى أَدْخُلُ - كَالظَّنِّ - إِلى أَرْواحِكُم
وإِلى أَجْسَادِكُم

(فى المعرفة المرة

ملامح من الوجه الأمبيذوقليس)

الذى يعتمد فى صياغته على التأكيد المقدم باستخدام (إن) فى مفتتح الجملة ، وجعل ضمير المتكلم (الياء) اسمًا لها ؛ بما يضع فى الذهن تأكيدًا آخر ، ثم جعل فعل جملة الخبر (أدخل) فعلاً مضارعيًا يسمح بتجدد الحالة التى يطرحها التشبيه ، وهو السياق الذى يناسب تأكيدية (إننى) ، وجعل أداة التشبيه والمشبه به ، (الظن) شبه جملة حالاً متعلقًا بفعل جملة الخبر (أدخل) ، ويظل المشبه به (الظن) خاليًا من الامتدادين النحوى : الصفة أو الإضافة ، أو البلاغى : التجريد أو الترشيح إلا أنه يستعيض

عن أثر هذا الامتداد بأثر موازٍ فى المشبه به نفسه ؛ حيث يشبه حالة تمكنه منهم وتأثيره عليهم بالظن والوساوس التى تمتلك عليهم أجسادهم وأرواحهم ، وهو ما يحقق أثرًا نفسيًا عاليًا حقق الجمع بين الأجسام والأرواح فيه شمولاً وعمومًا واضحين فانعكس على ظلال الصورة ؛ ليجعل التشبيه تمثيليًا ينقل لنا دلالة عنوان القصيدة : فى المعرفة المرة ، ويجعلنا نفهم وصف (المرة) الذى ساقه فى العنوان .

ونعود ؛ حتى نبحث فى أشكال الامتداد التى يقدمها الشاعر لتشبيهاته ، ويمد بها ظلال صورته ؛ فنجد أن الصفة ذات دورٍ أساسىٍّ فى تحقيق هذا الامتداد ، سواء أكان التشبيه بأداة أم بدونها ، فمثلاً نجد الصفة المفردة كما فى :

هَربْتُ إِلى الأَشجارِ
عُصفُورًا مُشتعِلاً بِالنَّارِ

(عقم الاخضرار ، من الوجه الأمبيذوقليس)

ومثله فى :

الجِرَاحَاتُ يَتَفَتَّحْنَ قُطُوفًا دَانيةً

(امرأة تلبس الأخضر دائما - أنت واحدها)

فالتشبيهان يقدمان المشبه والمشبه به على صورة الحال وصاحبها ؛ إذ نجد كلمتى (عصفورًا - قطوفًا) حالَيْن ومشبهين بهما ، وصاحبيهما (تاء الفاعل فى هربت - نون النسوة فى

يتفتحن) وهما المشبهان ، لكن الصفة التى تحقق الامتداد للمشبه به فى الحالتين مفردة (مشتعلاً - دانية) .

والامتداد الذى يقدمه الشاعر بالصفة للتشبيه الأول ليس تجريدًا أو ترشيحًا إنما يقدم عن طريقه بيانا لكيفية الهروب ذاتها ؛ فنتقبل تبعًا لهذه الكيفية سطره التالى :

فَتهدمَ فَوْقِى سَقْفُ الهَاوِيَةِ الزَرْقَاءِ

فيكون - فعل الهروب وإحساس النهاية والجزع الملازمين لعصفور تشتعل أجنحته ويزيد اشتعال النار مع حركات الأجنحة طلبًا للهروب مناسبًا لعطف الفعل (تهدّم) بالفاء على جملة التشبيه .

أما التشبيه الآخر : الجراحات يتفتحن قطوفًا دانية ، فيجعل امتداده ترشيحًا يقدمه فى الصفة (دانية) ويربط بين هذه الصفة وما بعدها كالتالى :

فالجراحاتُ يتفتحْنَ قُطوفًا دَانيةً مِنْ مَواهِبِ النِّعْمَةِ
وأُعْطياتِ الإِرادَةِ الطَّيِّبةِ والانتظارِ السمحِ الرحيمِ

إن حرف الجر (من) الذى يجعل القطوف الدانية (المشبه به وصفته) جزءًا من مواهب النعمة وأعطيات الإرادة الطيبة والانتظار السمح الرحيم - يربط الصفة ربطًا أكيدًا بما بعدها فيدخل المشبه به وامتداده فى جدائل أخرى من وجوه بلاغية يتضافر بعضها مع بعض لتجعل المجرور (مواهب) ، ومضافه

(النعمة) ، وما عطف عليهما (أعطيات الإرادة . . . الرحيم) شجرة تعطى ثمارها جراحات . وعلى الرغم من غرابة التشبيه فى صورته الأخيرة – إذا نظرنا إليه منفردًا ، فإن وجه الغرابة يزول فى سياق أعم إذا نظرنا إلى ما قبله وبعده ؛ فيقول الشاعر :

هِيَ الأحوالُ ومَقَامَاتُ العَذَابِ ، محنةٌ يَغْلِى
دمُ القلبِ بِهَا وتَحْتَرِقُ اليدُ
فالجِراحاتُ يتفتحْنَ قُطوفًا دَانيةً مِنْ مَواهبِ النعمةِ
وأُعطياتِ الإِرادةِ الطَّيبةِ والانتظارِ السمحِ الرحيمِ
والموتُ صديقٌ تتقادَمُ بَيْنِى وبَيْنَهُ المواعيدُ

فالحالة أحوالٌ ومقامات عذاب ، ومحنة وموت مقيم ؛ فلا نتوقع غير أن تكون الجراحات هى قطوفه الدانية .

والتشبيهان السابقان مؤكدان محولان عن بنية المبتدأ والخبر (على الترتيب : أنا عصفور – هن قطوف) ليصيرا حالاً وصاحبها (تاء الفاعل وعصفور ، نون النسوة وقطوف) ، ويمكن النظر إلى ورود الحال فى بنية التشبيه الأول إذا فهمنا أن الحال فيه جامدة مؤولة بالمشتقة ؛ فيكون التشبيه هنا « تبعا لا صراحة ، . . . ، لأن التشبيه ليس المقصود الأول هنا : إنما المقصود الأول هو المعنى الحادث عند التأويل بالمشتق »[٦] ؛ فيكون تأويل التشبيه هو المعتبر عند النظر ؛ ليصبح الكلام « هربت مذعورًا » ويكون إيحاء التشبيه هو المراد من إيثار الشاعر بنية الحال للمشبه به

لا صورة التشبيه نفسها ؛ وبذا يحقق الشاعر أثرًا أعمق فى بنية صورته الشعرية ؛ حيث يتخطى بها التشبيه إلى ما وراءه من دلالات نفسية وإيحاءات تتجدد ؛ لتكون مع صيغة الماضى الواردة فى التشبيه (هربت) مؤكدة مضمون الجملة التى تسبقها :

هَجَرَتْنِى مُوسِيقَى الأَفْلَاك
فهربْتُ إِلى ليلِ الأَسماكِ
ودَخَلْتُ البحرَ الأَبْكَمَ وَالأَغْوَارَ
فتراكَمَ فوقى الموجُ

وهو التأكيد الذى يثبت إيحاء الهروب الملازم للشاعر ؛ لتكون الصلة النهائية هى الهرب المستمر والخيبة المتلاحقة فى تحقيق هذا الهرب ؛ وبالتالى تمد إيحاء التشبيه إلى بنية المقطع كاملًا .

أما جملة التشبيه الثانية : (الجراحات يتفتحن قطوفًا دانية) فيمكن النظر إليها على اعتبار أن الحال فيها موطئة لصفتها (دانية) فيكون المعنى بإسقاط لفظ الحال : الجراحات قريبة .

ثمة تنويعة أخرى على ورود الحال فى جملة التشبيه نجدها فى قوله :

أقبلَ الموتُ الذِى كانَ صَدِيقِى
فِى رُؤَى الرُّعْبِ القَدِيم
وانتظارِ الزمنِ الطالعِ كالزهرةِ مِنْ فَوضَى السّدَيم

حيث تحل لنا شبه الجملة الحالية إشكالية دلالية فى المشبه به ؛ فعبارة (انتظار الزمن الطالع كالزهرة من فوضى السديم) تشبيه حيث يشبه الزمن الذى يطلع بالزهرة ، وهى الكلمة التى تدور فى نطاق دلالتين : النبات ، والكوكب المعروف ، فأيهما يريده مشبهًا به؟!

نستطيع أن نصل إلى حل لهذا التساؤل بالنظر فى شبه الجملة (من فوضى السديم) واعتبارها حالاً متعلقًا بالصفة المعرفة (الطالع) ؛ لنقرأ العبارة على هذا النحو : (انتظار الزمن الطالع من فوضى السديم كالزهرة) ، وهى القراءة التى نحدث فيها تقديمًا وتأخيرًا - فيما ساقه الشاعر - لنستطيع فهم التورية المقدمة فى كلمة (الزهرة) المشبه به ؛ حيث يصبح معناها القريب غير المراد هو الكوكب المعروف ؛ وذلك نظرًا لوجود قرائن لفظية ترشح حقله الدلالى وتقربه من أفهامنا فى كلمتى (السديم والزمن) ، ويظل المعنى البعيد (النبات) هو المقصود فى حالة التشبيه هنا ؛ ومن ثم نفهم التشبيه المقدم هنا على أنه يشبه (حالة الزمن الذى يطلع من فوضى السديم) بحالة الزهرة .

وعلى الرغم من أن الشاعر لم يقدم فى هذا التشبيه أىّ امتدادٍ لغوى فإن شبه جملة الحال التى حلت مشكلة الدلالة فى المشبه به (الزهر) قد ضمنت لهذا التشبيه أداء ما يريده الشاعر من إحداث مفارقة فى تشبيه الزمن الطالع من فوضى السديم

بالزهرة ؛ فيجعل إيحاء الفوضى وعدم الاستقرار مصدرًا لراحته النفسية وإحساسه بالجمال ؛ وهو يعد امتدادًا لظل الإضافة إلى ياء المتكلم فى جملة المفتتح .

أقبلَ الموتُ الذِى كانَ صَدِيقِى

ليجعل ظلال التناقض والمفارقة مناسبين لخطاب الموت والحديث عنه فى مراحل القصيدة المختلفة ؛ ويجعلنا نتقبل منه - فى نهاية قصيدته - أن يقدم لنا بكائية على أطلال الأندلس :

أقبلَ الموتُ بِوَجْهٍ وَقِنَاعِ
ضَمَّنِى وَهْوَ يُغَنِّى بِالوَدَاعِ
لِزمَانِ اليَأسِ بِالأَنْدَلُسِ :

(جَادَكَ الرُّعْبُ إِذَا البرقُ رَمَى
رُمْحَهُ بَينَ الضُّحَى والغَلَسِ
فَأَحَالَ الصَّمْتَ نَارًا ودَمًا .

وهو التقبل الذى ينتج عن مفارقة التشبيه المحورية ؛ وهو ما يجعلنا نعيد النظر فى عنوان القصيدة الأصلى : (سهرة الأشباح : محاكمات وانتظارات) ، وفى عنوان المقتبس السابق : شبح ؛ ليكون الموت والزمن الذى طلع كالزهرة من فوضى السديم شبحين يعقد لهما مع غيرهما محاكمة ، كما يعيدنا قبول مفارقة التشبيه - بهذا المعنى - إلى فهم جملة التشبيه

فهمًا تاريخيًّا بأن نعتبر أن الشاعر يرى أن زمان المجد العربى الداثر فى بلاد الأندلس وهو يبزغ وسط الأحقاد وينشر ضياء العلم فى الغرب هو الزهرة التى غافلت فوضى التاريخ وبزغت وأزهرت .

نمط آخر من امتداد جملة التشبيه يحققه الشاعر باستخدام ترشيح المشبه به فى جملة الصفة فنجد :

نَسِيتُ الجُوعَ واسْتَلقَيتُ فَوقَ حَشيَّةِ القَشِّ .

وَخُيِّلَ لِى كَأَنِنى بُلبلٌ قَد طَارَ فِى الدُّنْيا بِلا عُشِّ

(غواية مستحيلة - المجمرة)

فركنا التشبيه المنعقد هنا (ياء المتكلم وبلبل) والأداة كأن ، وأصل تركيبه المبتدأ والخبر فى الجملة الاسمية : أنا بلبل ، أما جملة الصفة (قد طار فى الدنيا بلا عش) فهى التى تحقق امتداد التشبيه بالترشيح الذى تقدمه للمشبه به (بلبل) ، والتشبيه بإيحائه بالتشتت والضياع يحمل نبضًا رومانسيًّا عاليًا لا ننكره عليه ؛ لكننا نجده يتوارى فى سكون وهدوء خلف أقنعته التالية فى أشعاره ، أو وراء فلسفته التى صاغت أبعاد تشبيهه كما فى قوله :

وَشَعْرُهُ الأسودُ

كُرومٌ غَلْغَلَتْ أَصْلَابَها فِى رَأْسِهِ المِعْطَاء

(ظلمائيل/ ملامح من الوجه الأمبيذوقليس)

حيث يقدم علاقة التشبيه بين المبتدأ وصفته (شعره الأسود)

مشبهًا ، والخبر وجملة صفته : (كروم غلغلت أصلابها فى رأسه المعطاء) مشبهًا به ؛ وهو تشبيه مؤكد ؛ إذ يخلو من الأداة ، لكنه يضيف بعدًا لتأكيدية طرحه بالجملة الاسمية فى أن جعل الخبر (كروم) موصوفًا بجملة : (غلغلت أصلابها فى رأسه المعطاء) لتخصيصها ، وهو التخصيص الذى يمنح المشبه به ترشيحًا باستخدام صيغة الماضى فى (غلغلت) التى توحى بتمام الحدث ؛ ليصبح ورود مفعول جملة الصفة (أصلابها) على صيغة الجمع تأكيدًا لما بذره استخدام الماضى (غلغلت) من شدة الارتباط والاستقرار ، ويصبح ضمير الغيبة المحذوف المقدر هنا (هى - الفاعل) هو الرابط بين الخبر (كروم) وصفته (غلغلت أصلابها) وهو الربط الذى جعل فيه الشاعرُ المشبه به طرفًا أول فى استعارة مكنية تجعله عاقلاً يتحكم فى تغلغل أصلابه وتجعل الرأس أرضًا تتغلغل فيها الأصلاب ؛ الأمر الذى يجعل الباحث يرى أنه يضيف بعدًا جديدًا لتأكيدية الجملة الاسمية : جملة التشبيه الأصلية ، تتخطى به الصفة المقدمة حد الترشيح إلى فتح أفق أرحب فى تحقيق امتداد للصورة ، وهو ما استثمره الشاعر فى تشبيهات أخرى فى مسيرته الشعرية ، كما فى قوله :

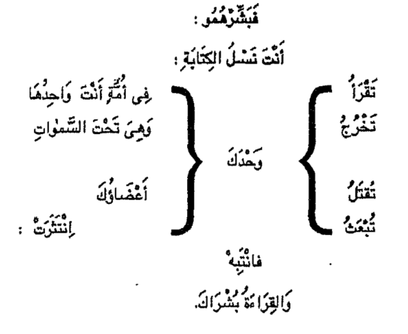
هَلْ مُخْرِجُوكَ هُمُو مِنْ خُطَاكَ أَمِ الأَرْضُ
واللغةُ امرأتانِ تَقَاسَمَتَا قَلبكَ الغَضَّ أَمْ
هَذِهِ امرأةٌ جَارِحَةٌ ؟!

(امرأة ليس وقتها الآن/ أنت واحدها)

فجملة (الأرض واللغة امرأتان تقاسمتا قلبك الغض) يقدمها بالبنية السابقة ؛ فالأرض المبتدأ مع معطوفه (اللغة) هما المشبه ، ويأتى الخبر وصفته (امرأتان تقاسمتا قلبك الغض) مشبهًا به فى تشبيه تسوية يتعدد فيه المشبه دون المشبه به [٧] ، لكن قيمة هذا التشبيه تأتى عند النظر إليه فى سياق أعم هو سياق الإنشاء الوارد فيه لتصبح دلالة الحيرة التى أكدها تكرار حرف « أم » هى محرك الدهشة التى يثيرها التشبيه عندما يربط بين « اللغة والأرض » من ناحية ، ويشبه كل منهما (بامرأة) من ناحية أخرى ، ويجعلهما تتقاسمان قلبه فى استعارة يتخطى بها حد الترشيح للمشبه به إلى تشكيل امتداد أشمل للصورة له ما له من دلالة على البنية اللغوية والمرجعية الفكرية للشاعر :

فعندما جعل (اللغة والأرض) امرأتين : يرشح إمكانية التغزل بكلتيهما وتفننه - وهو الشاعر - فى نشر أصداء هذا الغزل فى كتابته : لتجد تنويعات على البحث فى اللغة وجذورها للدرجة التى تجعل كتابته وبنيتها صدى لولعه باللغة واستسلامه لفتنتها وغوايتها ، وتبرز أرضه بما تحمله من هموم مواطنة وارتباط وجدانى مستندًا فكريًا لهمّ الشاغل اللغوىّ لديه ، وهو ما تؤكده جملة الصفة فى امتداد التشبيه ؛ إذ يجعل ألف الاثنين - بدلالته على الأرض واللغة معًا - فاعلاً للفعل فى جملة الصفة

(تقاسمتا قلبك الغض) ، وهى العلاقة التى استثمرها الشاعر خير استثمار فى القصيدة ذاتها رابطًا ضرورة المرأة بالوطن واللغة فى قوله :



فَبَشِّرْهُمُو :

أَنْتَ نَسْلُ الكِتَابَةِ :

تَقْرَأُ
تَخْرُجُ
وَحْدَكَ
فِى أُمَّةٍ أَنْتَ وَاحِدُهَا
وَهِىَ تَحْتَ السَّمٰوَاتِ

تُقْتَلُ
تُبْعَثُ
وَحْدَكَ
أَعْضَاؤُكَ
إِنْتَثَرَتْ :

فَانْتَبِهْ

وَالقِرَاءَةُ بُشْرَاكَ.

حيث يجرد الشاعر من نفسه آخر يخاطبه وينبهه إلى قيمة فعلى الكتابة والقراءة بدلالتهما على اللغة وارتباطهما بأمة تجمعها لغة واحدة ؛ ولأن المقطع تطورٌ فى الرؤية وسقفٌ لطرحه الفكرىّ نجده يبدأه بفعل الأمر حاضًا هذا المخاطب المجرد على التنبه واليقظة ، مشبعًا حركة الضمير فتنتج الضمة الطويلة (الواو) ليترك لصوته العنان فى تنبيه هذا المخاطب المجرد ، وتعود جملته : (أنت نسل الكتابة) تؤكد للمخاطب أنه هو المقصود بالخطاب لا غيره لتشعره أكثر وأكثر بأهمية الطرح وضرورة استنفار قواه كلها للتنبه إلى ما سيلقى عليه ؛ فتتشرب روحه نبرة الإشفاق والحدب الكاملين فى الإنشاء والخطاب ؛

ومعهما تتشرب قيمة التشبيه المؤكد الذى صاغ خبره فى صورة استعارية (نسل الكتابة) تجعل الكتابة عاقلاً يتناسل ، ويعرج على أفعال مضارعية تحدد ممارسات لهذا المخاطب : (تقرأ) يرشح المشبه فى (نسل الكتابة) ، ومثلها (تخرج - تقتل - تبعث) كلها أفعال ترسخ البعد التشخيصىّ فى المشبه به وتشى بثمن سيدفعه لقاء تمسكه بكينونته (نسل الكتابة) ، وهذه الأفعال المضارعية بدلالتها على الحال والاستقبال تعطى نبوءة للمخاطب ستحدث له ، فى ثقة لا يخامرها شكّ ، وهو ماجعلها تخلو من المؤكدات اللفظية لتنزل هذا المخاطب منزلة خالى الذهن ، وكأن الخبر الذى تحمله بداهة من البدائه .

وتأتى الحال (وحدك) التى تمكننا طريقة الكتابة من قراءتها منفردةً مع كل فعل فتكون : تقرأ وحدك فى أمة . ./ تخرج وحدك فى أمة . ./ تقتل وحدك فى أمة/ تبعث وحدك فى أمة . . أو نقرأه حالاً للمخاطب - لحظة حدوث الأفعال كلها - ليؤكد ما سيلقاه المخاطب من عناء انتمائه لنسل الكتابة والثمن الضخم الذى ينبغى عليه دفعه تأكيدًا لهذا الانتماء فى (أمة) لم تكتسب التعريف إلا من خلاله ، ومن ثم يكون تكراره لفعل الأمر الذى ابتدأ المقطع به (انتبه) تأكيدًا على عظم الثمن واستحقاق الثمرة المرجوة لهذا الثمن الضخم ؛ فيعود إلى نبرة خطاب خالى الذهن (القراءة بشراك) بلا مؤكدات ، وهو بالجملة

التى تربط الحدث ذاته (القراءة) بأولى مراحل الثمن الفادح والمعاناة التى صاغتها النبوءة (تقرأ) فى رحلته للمزج بين اللغة والأمة ؛ فلا ترى إحداهما إلا فى الأخرى وبها .

(الكتابة) : مهارة الإرسال اللغوى ، وعنصر الثقافة التحريرية والبقاء والخلود والعلم والإبداع والتدوين ، هى شق اللغة الأول ، وهو الشق الذى لا يكتمل إلا بوجود فعل (القراءة) : مهارة الاستقبال وعنصر التواصل والفهم والتذوق . . ولتكتمل الدائرة اللغوية بهما لابد أن تتحقق النبوءة الفاصلة بينهما فى المقطع ؛ لتصبح لحظة الاكتمال (القراءة) حاملة لبشرى التحقق والتماهى بين أمته ولغته ، وتصبح معها أولى حركات الثمن الفادح فى النبوءة (تقرأ) هى أولى خطوات البشرى التى تحمل بداية ما يرجوه هذا المخاطب .

والملاحظ فى هذا النوع من الامتداد الذى يحققه الشاعر لتشبيهه ، أنه يتخطى به حد الترشيح البلاغى من إيراد صفة أو لازم للمشبه به إلى أن يحقق نوعًا من التركيب فى تشكيل الصورة ؛ حيث تتضافر وجوه بلاغية متعددة فى المعنى والدلالة والبنية لتحقيق صورته التى يرجوها .

فى تجل آخر للتشبيه يستخدم الشاعر القيمة التى يعطيها مفهوم الإضافة ويحققها فى سياق الجملة ، فنجد المضاف إليه عوضًا عن الصفة فى تحقيق الصورة التشبيهية ؛ فالإضافة من

حيث كونها « نسبة تقييدية » – على حد تعبير النحاة – « تمنع التعميم والإطلاق الشاملين وتجعل المراد من المضاف محددًا محصورًا فى مجال ضيق »[^٨] لكنها فى الشعر تعطى للشاعر الفرصة أن يركب عالمين ويمزجهما ويجعل أحدهما قيدًا فى الآخر ليخلق من تحديد دلالة تركيب الإضافة خيالاً جديدًا يفجر دهشة من الدلالة الناشئة للتركيب ، وليس أدل على ما يمكن أن يصنعه تركيب الإضافة فى الخيال من التعبير القرآنى « جناح الذل » ، وعلى هذا الأساس فهى تخصص المضاف وتحدده وتفتح – فى الوقت نفسه – بابًا من التعبير المجازى قلما ينجح الإطلاق فى مواربته .

وبهذا الفهم يرتكن استخدام عفيفى مطر للإضافة فى تحقيقها امتدادًا لصورة التشبيه ، قد يؤازره الوصف كما نجد فى :

لَعَلَّكَ نَهْرُ البُكَاءِ المُجَلْجِلِ

فالمشبه هو ضمير المخاطب (الكاف) المحول عن المبتدأ (أنتَ) ، ويأتى الخبر (نهر) وما أضيف إليه (البكاء) ، ووصفه (المجلجل) مشبهًا به فى جملة التشبيه ، إلا أن تركيب الإضافة فى المشبه به يغير من بنيته البلاغية ليجعله تشبيهًا كاملًا (نهر البكاء) ؛ حيث يشبه البكاء فى كثرته بالنهر الجارى ، ويبقى إيحاء التشبيه الذى أكده الوصف (المجلجل) الذى يزيد من كثرة

البكاء وجريانه بأن يجعل صوته هادرًا ؛ وعلى هذا النحو نجد أن جملة (لعلك نهر البكاء المجلجل) ليست تشبيهًا مفردًا ، بل تدبيجًا لتشبيهين فى وقت واحد ؛ إذ يكون المشبه به (نهر البكاء) تشبيهًا آخر فى الوقت نفسه .

ويمكن أن نرصد نمطًا آخر أكثر تركيبًا فى داخل تحقيق الامتداد بالإضافة على النحو الذى يقدمه فى قوله :

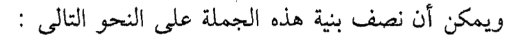
كُلُّ زَوايَا الأَرْصِفَةِ

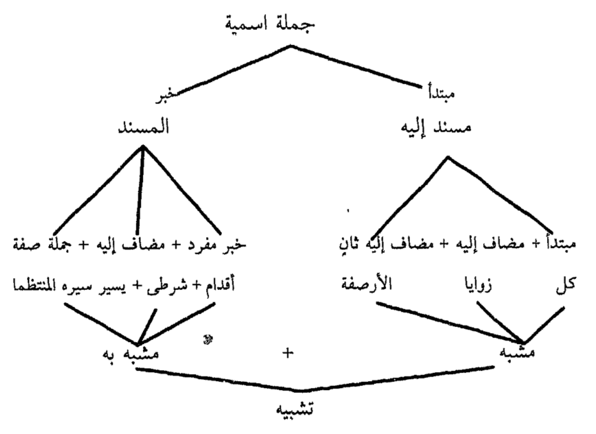
أقدامُ شُرْطِيٍّ يَسِيرُ سَيْرَهُ المُنْتَظِمَا

(١- سهرة الأشباح والنهر يلبس الأقنعة)

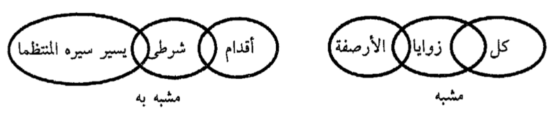
حيث يمد ظلال التركيب باستخدام الإضافة إلى المشبه والمشبه به معًا ؛ فيقدم المشبه مركبًا فى (كل + مضافا إليه + مضافا إليه ثان) ليحقق شمولاً لأحاسيس الرعب والخوف والتوجس التى تسيطر على الناس وتجعلها تملأ حياتهم وتفيض منها على الشوارع كلها ، ويجعل المشبه به - فى تركيب الخبر - كلمة (أقدام) المضافة إلى (شرطى) النكرة الموصوفة بجملة (يسير سيره المنتظما) وهى الجملة التى نجح فعلها المضارع (يسير) فى خلق حالة تجدد تناسب الشمول المقدم فى المشبه ، وتزيد من الإحساس بوطأة السلطة والقهر ؛ حيث تأتى كلمة (الشرطىّ) مجازًا مرسلاً علاقته الجزئية عن أشكال السلطات البوليسية التى تمارس أفعال القهر على البشر ولا يطرف لها جفن ؛

فهى مطمئنة وقريرة العين باستقرار هيكل النظام الظاهرى ولا تقيم وزنًا لما يعتمل فى نفوس من تحكمهم ، وهو ما يرسخه الوصف المقدم لطريقة سير الشرطى (المنتظما) وهو الوصف الذى يقودنا إلى ألا نفهم المعنى المباشر فى إيحاء هذا التشبيه باستقرار النظام واستتبابه ، بل نفهم معنى دلالته فى كيفية أن يصير الاستتباب مبررًا للاستبداد .


ويمكن أن نصف بنية هذه الجملة على النحو التالى :



وعليه ؛ فالامتدادان المقدمان للمشبه به الأصلى (أقدام) يحققان الضابط البلاغى فى جعل المشبه به صورة منتزعة من عدة صور ، وهو ما يتكفل بجعل التشبيه تمثيليًّا :



والمعنى الذى يطرحه إيحاء التشبيه فى جعل الاستتباب مبررًا للاستبداد ، يسير مع الشاعر فى مقطعه كاملاً :

تَخْرُجُ مِنْ دَفَاتِرِ الأَعْمَالِ والأَقْوَالِ
أشباحُها المرصودَةُ
ترفعُ لِى رُءوسَها المُجوَّفَةَ
أُمَارِسُ الدفاعُ والموتُ ، تُمارسُ الأشياءُ
طُقوسَها الليليةَ المُكثَّفة :
كُلُّ جِدارٍ معبرٌ ، كُلُّ زَوايا الأرصفةِ
أقدامُ شُرطىٍّ يسيرُ سَيْرَهُ المُنْتَظِمَا
دُخَيْنَتى تُصْبحُ فِى أَصَابِعى المُرْتَجِفَةِ
جُرحًا ومُديةً وقَلمًا ونارُها دَمًا
دُخَانُها يُصبحُ خَيمةً مَعقودةً
يَصْطَفُّ فِيهَا البشرُ المُدَجَّجُونَ بِالعُيُونِ . .

فتبرز كلمات ترشح إيحاء التشبيه السابق مثل : دفاتر

الأعمال والأقوال ، والمرصودة ، وأصابعى المرتجفة ، والبشر المدججون بالعيون ، وهى مرادفات تناسب العسس والقهر البوليسى للسلطة الغاشمة .

ولا يكتفى الشاعر بهذه المرادفات فى مد إيحاء التشبيه ، بل يقدم تشبيهًا آخر يرسخ هذه الإيحاءات :

دخينتى تصبح فى أصابعى المرتجفة
جرحًا ومُدية وقلمًا ونارها دمًا
دخانها يصبح خيمة معقودة
يصطف فيها البشر المدججون بالعيون . .

(فالدخينة) هى المبتدأ الذى يفتتح الكلام به ، ويضيفها إلى ياء المتكلم بما تحمله الإضافة من إيحاء بالتخصيص ، وهى - أى الدخينة - ما يتحول مع جملة الخبر : (تصبح فى أصابعى المرتجفة جرحًا ومُدية ونارها دمًا) إلى تشبيه يتعدد فيه المشبه به ليصبح : جرحًا ومدية وقلمًا ، لكن شبه الجملة الذى يفصل به بين الفعل الناسخ (تصبح) واسمه المستتر (الضمير العائد على المشبه ورابط المبتدأ) ، والخبر بمعطوفيه : (جرحًا ومدية وقلما) - ينذر بهذا الفصل ضرورة أن ننتبه إلى قيمة التخصيص الواردة مع المبتدأ ومضافه (دخينتى) لنتأكد من أنها دخينته هو وليست دخينة أسطورية ، وهو ما وفقت شبه الجملة بمجرورها وصفته (فى أصابعى المرتجفة) فى تأكيده . المألوف أن يضع

الدخينة بين (إصبعين) لا (أصابع) لذا يأتى الجمع هنا (أصابعى) ليؤكد إيحاء الرعب الذى يمتلك الشاعر - فى المقطع - وهو الرعب الذى يشمل كل أطرافه ولا تنجو منه أصابعه وهو ما يؤكد مرة ثالثة إيحاء التشبيه السابق :

كل زوايا الأرصفة

أقدام شرطى يسير سيره المنتظما

ويمد ظلال صورته لتشمل المقطع كله .

أما المشبه به المتعدد الذى تتحول إليه الدخينة : الجرح ، والمدية ، والقلم فيجعل التشبيه تشبيه جمع فننظر فيه إلى المشبه الواحد (دخينتى) والمشبه به المتعدد (جرحًا ومدية وقلمًا) ؛ لتصير الدخينة جرحه ، ووسيلة هذا الجرح ، ثم أداة تعبير الراوى عن ذاته .

ويأتى حرف العطف الذى يربط تشبيها ثانيا (ونارها دمًا) ؛ ليصنع مع تشبيه الجمع تشبيهًا مفروقًا : يتعدد فيه المشبه ، والمشبه به ، ويجعلنا نقبل فى سياقه أن يختتم مقطعه بالتشبيه التالى :

دخانها يصبح خيمة

يصطف فيها البشر المدججون بالعيون

والتشبيهان الأخيران : نارها دمًا ، ودخانها خيمة ، يعتمد الشاعر فى صياغتهما على أجزاء مادية من مكونات المشبه الأول

(دخينة) ؛ فالدخينة يلزمها بعض نار لتنتج دخانا ، والألم (الجرح) ، ووسيلته (مدية) ودليل هذا الألم ومظهره (دم) كلها مشبهات يكتمل أفقها الدلالى مع : البشر مدججون بالعيون ، لتربطنا ربطًا أكيدًا بإيحاء تشبيهه الأول : (كل زوايا الأرصفة . . .) .

فى جمل التشبيهات السابقة كان العطف ناقلاً لبنية التشبيه ليصبح تشبيه جمع أو مفروقًا ، وليست الحال دائمًا على هذا الشكل ؛ إذ نجد أن الشاعر - أحيانًا - يستخدم العطف على المضاف إلى المشبه به ؛ ليربط بين ضدين ، كما فى قوله :

جسدُكَ تهليلةُ السمواتِ والأرض

وما بَيْنَهن لائذٌ بِكَ

(هل الانتظار هو - أنت واحدها . .)

وهو الربط الذى يحقق شمولاً وعمومًا فى معنى المشبه به ؛ ليناسب ما يراه الشاعر من قداسة فى هذا المخاطب الذى يبدو منقذًا لما بين السموات والأرض ؛ لذا فخبر الجملة ومضافه والمعطوف عليه يحققان هذه القيمة للمخاطب ؛ إذ يجعل وجوده إلى المتجسد هو السبب وراء تعبير الفرحة التى يراها الشاعر تشمل الكون كله .

والجمع بين المتناقضات والربط بينها يبدو طريقة أثيرة لدى الشاعر لتحقيق امتداد صورته ، وذلك من خلال ما يصنعه الجمع

بين المتناقضات من مفارقة فى بنية التشبيه كما فى :

أَكَرَهَنِى العالمُ أنْ أتَجَسَّدَ فِى عينينِ
عذَّبنى أنْ أملكَ هاتين العينَينِ :
عَينَاى السَوْدَاوان
فِى ليلِ القبوِ الدامِى شُباكانِ
بئرانِ انسَكَبتْ فِى أَغْوارِهِما النِّيران
وَتعارَكَ صدرُ الأَرضِ ونصلُ الشمسِ

فالمشبه هو المبتدأ الموصوف : عيناى السوداوان ، والمشبه به خبران يقدمهما الشاعر فى : (شباكان) خبرًا أول ، و(بئران) خبرًا ثانيًا ، والشباكان بما يمثلان من فرصة للتطلع نحو السماء يقابلهما البئران بما تمثلان من غوص فى الأعماق ، وجعل (شباكان) مشبها به مع (ليل القبو الدامى) يزيد من حدة المفارقة الناشئة بين العينين بكونهما مصدر الرؤية وتوزعهما بين الشباكين : فرصة الانعتاق والسمو ، و(البئران) : بكل أغوارهما ، وهى المفارقة التى تتأكد مع النيران التى تنسكب فى البئرين ، وصدر الأرض الذى يتعارك مع نصل الشمس : المفارقة بين علوى وفرصة للانعتاق (شباكان - نصل الشمس) ، وأرضىّ يزيد من القيود والغوص فى الأعماق (بئران - صدر الأرض) ، عين تنظر للسماء وتتطلع إليها ، وأخرى تشد إلى الأرض وترتبط بها ، حالة من التشتت قد تبرر مفتتح الصدى

(عذبنى) ، وهو - أى الصدى - بإيحاء تشتته قد يبرر الإرغام والإكراه اللذين أجبره العالم عليهما (أكرهنى العالم . .) فنفهم إيحاء التشتت فى التشبيه السابق على أنه رد فعل غاضب إزاء إكراه العالم له .

ويبدو أن الجمع بين المتناقضات لتفسير المقصود من المشبه به فى جملة التشبيه ، والاتكاء على الصوت والصدى أو المشهد والخلفية ، أو الجواب والقرار فى بنية القصيدة ، وما يتوالد عنهما من تناقضات وتفسيرات هو رؤية عامة تنتظم قصيدته : (عقِم الاخضرار والتجسد) ؛ إذ نجد فيها تشبيها آخر يسوقه الشاعر على النمط السابق نفسه ، وبالعلاقة ذاتها : فثمة قضية فى صوت الراوى ، ثم تفسير من الصدى بالأدلة على شاغل هذا الراوى ، وذلك كما فى :

جَسَّدَنى الرعبُ الأخرسُ فى قدمين
(عذبنى أن أملكَ هاتينِ القدمينِ :
قَدَمَاىَ الضَّامِرَتان
فِى طُرقِ السَّعى الباطلِ مَركَبتانِ :
واحدةٌ تصعدُ فى الطُّرقِ الجَبَليةِ
والأُخْرَى تَهوِى فِى القِيعانِ)

(عقم الاخضرار والتجسد
ملامح من الوجه الأمبيذوقليس)

حيث يقدم المشبه مبتدأ موصوفًا : (قدماى الضامرتان) ، ويجعل المشبه به خبرًا : (مركبتان) ، ويوضح مقصوده من إيراد هذا الخبر مشبهًا به ؛ فواحدة – من قدميه – تصعد فى الطرق الجبلية ، والأخرى تهوى فى القيعان ، وهما حركتان متضادتان تزيدان من التشتت والضياع فى الإيحاء الذى ينقله التشبيه ، وبخاصة أنه أورد شبه الجملة : (فى طرق السعى الباطل) فاصلاً بين المبتدأ وخبره ؛ أى : المشبه والمشبه به ؛ ليقرب لنا مفهوم (السعى الباطل) الذى يقصده ؛ فقد تمتلك القوة الكافية لتعافر وسط الصعاب ؛ حيث تصعد فى الطرق الجبلية ، وأخرى ضعيفة ضعف التهاوى .

أما صيغة الفعلين (تصعد) ، و (تهوى) فبورودهما فى المضارع مع حرف الجر (فى) توضحان استمرار هذا التشتت وملازمته لروحه وخطوات حركته ؛ وهى الملازمة التى تكفل أن يشمل التضاد كل اتجاهاته (من إيحاء الجمع في : الطرق والقيعان)

مشبه + مشبه به + تفسيران
قدماى الضامرتان + مركبتان

واحدة تصعد فى الطرق الجبلية
↕
حركتان متضادتان
↕
والأخرى تهوى فى القيعان

ربما يكون هذا التشتت والتشظى فى السبل المختلفة : من قدرة على المثابرة والجلد فى صعود الطرق الجبلية والتهاوى فى

أعماق القيعان ، هو مبرر الشاعر لاستخدام الصفة (الضامرتان) مع المبتدأ ، فلو كانت قدماه قويتين بما يكفى لحملتاه وكفلتا له الصعود المستمر ، وهو ما يبرر افتتاحية هذا الصدى : (عذبنى أن أملك هاتين القدمين) ؛ إذ يقدم فى هذه الجملة قضية يسوق لنا بالتشبيه الأدلة على صدقها ؛ وتأتى القضية وأدلتها (الصدى) لتكون تعليلاً لصوت الراوى الأصلى بالقصيدة :

جَسَّدنِى الرعبُ الأخرسُ فى قدمين

فنفهم السر وراء حالة الرعب التى تمتلكه فى رؤياه فى التشبيه الأول ، وفى حركته فى هذا التشبيه ، للدرجة التى تجعله يقدم (الرعب) فاعلاً يصوغه فى قدمين يفسر كينونتهما الصدى .

فى الأمثلة السابقة نتوقف عند ملاحظة أن الشاعر لم يقدم المشبه جملة ، لقد غيَّر فى المشبه به ومنحه صفات وإضافات ، وعطف عليه ، وأحيانًا فعلها مع المشبه ، لكن توقف الأمر - دائمًا - عند حالة المشبه المفرد والذى قدم فيه لحظة واحدة ترك لامتدادات المشبه به دورها فى تعميق هذه اللحظة ، لكننا نجده فى المثال التالى يجعل المشبه جملةً يقدم بها حالة كاملة كما فى :

آهِ يَا ليلاً زُجاجِيَّ العُيونِ
أُطْفِئُ الآنَ عيونَ الحَرَسِ
عَلَّنِى أهربُ فِى نعشِ الجُنونِ

هَرب الطينِ بِجذرِ النَّرْجِسِ

(سهرة الأشباح - والنهر يلبس الأقنعة)

فجملة (علنى أهرب فى نعش الجنون هرب الطين بجذر النرجس) تقدم تشبيهًا يعتمد فى صياغته على الجملة الفعلية (أهرب فى نعش الجنون) مشبهًا ، ومفعولها المطلق بما أضيف إليه (هرب الطين بجذر النرجس) مشبهًا به ؛ وفيه يقدم المفعول المطلق (هربًا) المبين للنوع مضافًا لكلمة (الطين) فاعل فعله ؛ من قبيل إضافة المصدر لفاعله ، وقدم مكان هذا الهروب بشبه الجملة (بجذر النرجس) ، وعلى الرغم من أن المشبه به لا يحقق التوازن المفترض - فى المستوى النفسى للتشبيه - مع المشبه ؛ فعلاقة هربه فى نعش الجنون هى علاقة فرار وتخل عن الواقع باختيار ضياع العقل وعدم الفاعلية ، أما (هرب الطين بجذر النرجس) فهروب خالق يقدم فيه الطين المنفعة والحياة الكاملة لجذر النرجس ، وهى المنفعة المستمرة بلا زمان محدد ؛ لذا صاغها بالمصدر لإطلاقها ، وبالتالى فطرفا التشبيه غير متوازنين إلا أن الصورة تحتفظ بجدتها وطرافتها .

حالة أخرى طريفة يقدمها الشاعر فيما يبدو تجليًا أخيرًا لتشبيه التمثيل عنده نجده فى قوله :

أَشْتَهِيكَ كَمَا قَدْ قَضَى الظَّمْئُ بِالعِشْقِ

(امرأة ليس وقتها الآن / أنت واحدها . .)

فنجد المشبه والمشبه به جملتين فعليتين ؛ فهو يشبه (حالتها وهى تشتهيه) بحالة حكم الطمى بالعشق ، ولكى نفهم وجه الشبه بين الحالتين - وهو مصدر طرافة هذا التشبيه - ونتأمل دوره فى الصورة ؛ فلابد من استرجاع بعض القصيدة ؛ فثمة حوار بين اثنين ، وهى تقول له :

- : جَسَدِى يَتفرَّطُ دَمعًا عليكَ ويخضرُّ
أنتَ بِخضرةِ أعضائى السنبلاتُ المليئةُ
أحملُ وجهَكَ تحتَ قِناعِى وأَرحلُ
فَاصْدعْ بِحُلْمِكَ .
- : هل نحنُ فِى آخرِ الوقتِ؟
- : بلْ نحنُ فِى أولِهِ
- : والبريدُ المسافرُ بينِى وبينَكِ
هَلْ تحملُ الريحُ أمطارَهُ؟
- : أشْتهيكَ كَما قَدْ قَضَى الطَّمىُ بِالعِشْقِ

يرسم الشاعر - فى هذا المشهد الحوارى لحظة فراق بين حبيبين تواصلا ، وأصبح هو - بالنسبة لها - معنى الحيوية والنضارة فى أجزاء جسدها ، ومرادفها ، وينتقل الأثر إلى روحها التى تتشرب قيمه وعطاياه ؛ لتتصرف فى حياتها ، وتسلك فى تصرفاتها ، ما يمكن أن نعتبره مسلكه الذى تغلفه بقناعها ، وتصبح هى بالنسبة له مفتاح الحلم والحافز الدائم على

تحقيق أمله ، وعندما يتيقن من وجوب الوداع والنهاية الأليمة ، تصحح له فهمه ؛ ففراقهما قد تم على صعيد واحد من مستويات هذه العلاقة ، وهو الفراق الذى يسمح للعلاقة بأن تنمو على أصعدة أخرى « بل نحن فى أوله » ؛ ثم يأتى التشبيه :

أشتهيكَ كما قد قضى الطمى بالعشق

جوابًا للبيب على سؤاله الذى يقرر بُعدهما وفراقهما ؛ لتثبت فى ذهنه عكس ما طرحه ؛ فحالة اشتهائها له (وهى المشبه) مستمرة وأصيلة مهما افترقا ؛ لذا استخدمت الفعل المضارع (أشتهيكَ) بدلالته على الحال والاستقبال عند التعبير عن حالها ؛ وهو ما تؤكده حالة المشبه به : (قد قضى الطمى بالعشق) وهى الجملة التى ساقتها مؤكدة بقد مع الفعل الماضى (قضى) للدلالة على نفاذ الأمر وتحققه ، وهى الحالة التى تناسب كلمات (يخضر - يتفرط - خضرة - السنبلات - المليئة) التى استخدمتها تعبيرًا عن أثره الجسدى الطيب فيها ؛ فالطمى واهب الحياة لكل هذه المرادفات ، وارتباطه بها ارتباط مؤبد لا مؤقت ؛ لذا فعشق المتحدثة للمخاطب - فى الحوار - عشق أبدى ، واشتهاؤها له اشتهاء فطرى لا يحول دونه فراق أو سفر ؛ فهو عشق الحياة ذاته ؛ وهذا وجه طرافة التشبيه هنا .

الهوامش :

(١) أسرار البلاغة : عبد القاهر الجرجانى : محمود شاكر ، دار المدنى القاهرة ، ١٩٩١ ، ص ٢١ والتعليق المقصود بعدها صفحة ٢٢/ ٢٣ .

(٢) سورة هود آية ٤٤/ وورد تعليق عبد القاهر عليها بالدلائل ص ٤٥

(٣) القصيدة مخطوطة لم تنشر فى كتاب ، للاطلاع عليها وعلى تحليل كامل لها باستخدام هذا المنهج يرجى مراجعة :

مجلة ألف : عدد الظاهرة الشعرية : محمد سعد شحاته ، ص ص ١١٠ - ١٢٧ ، ٢٠٠١م ، الجامعة الأمريكية ، القاهرة .

(٤) الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى ، جابر عصفور ، ص١٧٢ .

(٥) الملاحظ أن الشاعر لم يجتز دلالة التيه إلى بناء موازٍ لأسطورة التيه ذاتها ؛ فلم يقدمها تناصًا فاعلاً ، بل عابرًا يعتمد فيه على الشائع والمعروف إلى جوار ما تبذره كلمات التشبيه من إيحاء ، قد يكون هذا التناص الأولى العابر هو مدخله لما قدمه - بعد ذلك - فى أقنعته التى ارتداها خلال رحلته الشعرية .

(٦) النحو الوافى : عباس حسن ٢/ ٢٩٠ ، دار المعارف ، مصر ، ط٢ ، ١٩٦٤م .

(٧) بغية الإيضاح فى تلخيص المفتاح : عبد المتعال الصعيدى ، ٣/ ٤٩ ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ط٩ ، ١٩٩٧م .

(٨) النحو الوافى : عباس حسن٣/ ٤ .

الفصل الثانى

الاستعارة

الاستعارة ضربٌ من التشبيه - على حد تعبير عبد القاهر [١] - حيث يعتمد الشاعر فى صياغتها على حذف أحد الركنين : المشبه ، أو المشبه به ؛ فتصير « **مجازًا قائمًا على التشبيه استعملت فيه الألفاظ فى غير ما وضعت له فى أصل اللغة** » [٢] ؛ وهو ما يُحدث للاستعارة إيهامًا ومبالغة فى أداء المعنى ؛ الأمر الذى جعلَ نقادًا كثيرين يؤكدون على دورها فى تشكيل الصورة الشعرية ، وهو الدور الذى نستطيع - عن طريقه - أن نرى « **الجماد حيًا ناطقًا ، والأعجم فصيحًا ، والأجسام الخرس مبينة ، والمعانى الخفية بادية جلية ، . . . ، والمعانى اللطيفة التى هى من خبايا العقل كأنها « قد جسمت حتى رأتها العيون [أو] لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها الظنون** » [٣] .

ويتشكل دور الاستعارة فى تشكيل الصورة عبر المشترك بين المرسل والمستقبل ، المبدع والمتلقى ، على صعيد مستويات ثلاثة مختلفة للأداء المجازىّ فيها : خياليًا وحسيًا ونفسيًا .

ومحمد عفيفى مطر من الشعراء الذين انتبهوا فى أشعارهم

لقيمة الاستعارة فى تشكيل الصورة وإثراء النص الشعرىّ الذى يقدمه بها ؛ فحفلت أشعاره باستعارات متعددة ، بتراكيبها اللغوية المتنوعة التى تعتمد - ضمن ما تعتمد - على ما يصنعه تركيب الإضافة بين المضاف والمضاف إليه فى الجملة .

ويرى عبد السلام سلام أن « الاستعارة بالإضافة بعيدة كل البعد عن علاقة التشابه ولكن هنا نجد أن عفيفى مطر ينفر من الاستعارات التصريحية والمكنية ويلجأ إلى الاستعارة التى تعتمد على الإضافة . . »[(٤)] .

وهو كلام فيه نظر ؛ لأننا سنجد احتفاء مبالغًا فيه من الشاعر باستخدام الاستعارة بنوعيها : المكنية أو التصريحية ، فى تشكيل صورته الشعرية - وهو ما سيتضح عند تحليل نماذج منها - وعلى الرغم من أن كلام عبد السلام سلام السابق يوحى بأن الاستعارة بالإضافة نوع ثالث من أنواع الاستعارة ؛ فإنه فى تفرقته بين نوعى الاستعارة المكنية ، وبالإضافة يخلط خلطًا بيِّنًا بين نوع الاستعارة من حيث المحذوف فى ركنيها فتكون إما مكنية أو تصريحية ، وهيكل بنيتها اللغوية ؛ فيقول : « سنجد أن الأولى [يقصد المكنية] تقترب كثيرًا من التشبيه ، أما الثانية [يقصد الاستعارة بالإضافة] فإنها تبتعد عنه ابتعادًا تامًّا فهى لا تقوم من خلال التشابه بين الطرفين ، وإنما تقوم على دمج الطرفين مما ينتج

شيئًا جديدًا كل الجدة ؛ فالاستعارة بالإضافة تتيح للشاعر أن يقدم من خلالها عالمًا جديدًا يصنعه على عينه ، . . . ، فهو يقوم بتدمير الدلالة فى كل طرف من الطرفين ؛ ليخلق من أنقاضهما دلالة جديدة مغايرة »[٥] .

وبالإضافة إلى ثبات مفهوم الاستعارة - كما حدده الجرجانى - بأنه « نمط من التشبيه » فقد حدد - أيضًا - أصل الدلالة بين ركنيها « على سبيل الإعارة له »[٦] لا بتدمير الدلالة - فى كل طرف - كما يذهب عبد السلام سلام ؛ بل ربما تسرب هذا الخلط إليه من عدم التفرقة بين ما تمنحه الإضافة للمضاف فى بنية (المضاف - المضاف إليه) ، [ونوع الاستعارة باعتبار المحذوف من ركنيها] باعتبار أن الإضافة هى الشكل اللغوى الذى قد نجد بداخله نوعى الاستعارة : المكنية أو التصريحية .

ونظرة فى الأمثلة التى ساقها للتدليل على الاستعارة بالإضافة ومخالفتها لنوع الاستعارة - باعتبار المحذوف من ركنيها - تؤكد خلطه بين نوع الاستعارة وتركيبها : فاستعارة مثل (أيدى الرياح) التى يسوقها مثالاً على الاستعارة بالإضافة ، هى استعارة مكنية ؛ يشبه الشاعر الرياح بعاقل له يد ، وحذف المشبه به وكنى عنه بشىءٍ من لوازمه (اليد) ، ومثلها (نافورة الجوع) التى تشبه الجوع فى كثرته بالماء المتدفق .

بل إنه قد ضرب أمثلة لتشبيهات مؤكدة ؛ لم يحذف من

ركنيها شيء وأوردها ضمن الاستعارة بالإضافة مثل : معطف الثلج ؛ حيث يشبه الشاعر الثلج المنهمر بالمعطف ، ويبقى إيحاء التشبيه بالكثرة قائمًا ، . . وغيره .

وعندما ننظر فى بنية عفيفى مطر للاستعارة ، نجد قوله :

يَا زَمنًا قَدْ مَرَّ عَلَيْنَا . . لَو كُنتَ تَعودُ
وتُذيبُ ثُلوجًا ، وتُعيدُ حِكايةَ أهَدابٍ سُودِ
كُنَّا نَهواهَا ، ننظرُ فيها سحرَ الإنسانِ
وحلاوةَ عشقٍ سَكْرَانْ

(فردوس بائعة المانجو ، من مجمرة البدايات)

آثر الباحث فى تحليله لهذه الأسطر أن يبدأ بدرس كلمة الاستعارة التصريحية (ثلوجا) ؛ لأنه سيقدم فى نهاية تتبعه لتشكيل الاستعارة ودورها فى شعر الشاعر ، تحليلاً لاستعارة تصريحية أخرى ؛ ليبدو الفرق جليًا بين مراحل تطور تركيب جملة الاستعارة ودورها فى النص الشعرى .

فنجد الاستعارة التصريحية فى قوله : وتذيب ثلوجًا ؛ وكى نفهم القيمة وراء ورود لفظ المشبه به (ثلوجًا) مفعولاً به فى جملة الاستعارة ؛ ينبغى علينا النظر فى النداء المقدم أول المقتبس : فالشاعر يتوجه إلى الزمان الخالى الذى جمعهما - هو وحبيبته - معًا ويتمنى عليه العودة ؛ مستخدمًا حرف

الامتناع : (لو) فى تأكيد منه على استحالة عودته ، ووعيه التام بهذه الاستحالة ؛ وبالتالى امتناع وقوع الجواب : (كنا نهواها . . .) .

أيقصد الشاعر أن الزمان إذا عاد فى هذه اللحظة فسيهواها؟! ويصبح الكلام عن أمنية يرجوها ويطلب تحقيقها ، وهو الذى يعى استحالة حدوثها؟! فيصبح وصف حاله - هنا - وصفًا آنيًا؟ أم أن الزمان لو عاد به إلى الماضى لهواها فى هذا الماضى؟ ويصبح الكلام حديثًا آنيًا عن أمنية قديمة راودته؟!

إن النظر فى سياق التركيب قد يحل لنا هذا الإشكال ؛ وذلك إذا فهمنا أن (لو) الشرطية لها نوعان :

أولهما : أن تكون شرطية غير امتناعية « وتقتضى تعليق أمر على آخر وجودًا أو عدمًا فى المستقبل ، ولابد لها من جملتين ؛ تربط الثانية ؛ منهما بالأولى ارتباط السبب بالمسبب - غالبًا - بحيث لا يتحقق فى المستقبل معنى الثانية . غير أن معنى الثانية مترتب على معنى الأولى الذى لا يمتنع »[(٧)] ؛ والنظر فى الضابط المقدم لكون (لو) غير امتناعية ؛ يجعلنا لا نقبله هنا ؛ إذ إن معنى الجملة الأولى (عودة الزمان الذى مر) لا يمكن أن يتحقق ؛ فهو شرط استحالة ؛ وبالتالى لا يقبل - هنا كون (لو) غير امتناعية ؛ فينتفى - من إشكالية المعنى - الاحتمالُ الأول فى أن الشاعر يطلب تحقق هذا مستقبلا ؛ وبالتالى ينتفى وصف الآنية عن خطابه الشعرى هنا .

قد يقال إن (لو) تفيد - التمنى هنا ؛ وهى لا تكون للتمنى إلا إذا كان الأمر المتمنَّى مستحيلاً[8] وهو ما يتهيأ لنا هاهنا ؛ لكننا إذا نظرنا فى جملة جوابها (كنا نهواها) ؛ فسنجد فعلها (كنا) ماضيا لا مضارعًا منصوبًا بعد فاء السببية[9] ؛ وهو ما يجعلنا نرفض فهم معنى التمنى من استخدام (لو) هنا .

إذن يتبقى لنا آخر نوعى (لو) وهو **أنْ تكون شرطية امتناعية** : « وإفادتها امتناع المعنى الشرطى فى الزمن الماضى يقتضى أن شرطها لم يقع فيما مضى ، ولم يتحقق معناه فى الزمن السابق على الكلام . فهى تفيد القطع بأن معناه لم يحصل . كما تفيد أن تعليق الجواب عليه كان فى الزمن الماضى أيضًا »[10] ؛ وبالتالى يكون كلام الشاعر - هنا حديثًا آنيًا عن أمنية قديمة راودته ؛ وتصبح القصيدة نوعًا من الحنين إلى الماضى الذى قد يرادف بكاء الأطلال ؛ ويعزز هذه النظرة أبيات أخرى بالقصيدة :

فردوسُ ! !

لَقَدْ أَوْحَشَنِى والله نداؤُكِ بَيْنَ الحَاراتِ

يا صوتَكِ حِينَ يعَودُ إِلى أُذنىّ ! !

ولعل هذا هو ما جعله - بخطابه للزمان الخالى الذى جمعهما يؤكد انقضاءه بجملة الصفة : (قد مر) التى تقدم تحققا تامًّا لمرور هذا الزمن بقد والماضى (مر) ؛ ومنه نفهم أيضًا رغبته فى العودة بالزمن للوراء ليذيب هذا الزمان (ثلوجًا) : فسوء

الفهم أو حواجزه ، أو الفراق بينهما هى ثلوج وضعها الزمن الذى يتوجه إليه بالنداء طالبًا منه أن يذيب هذه الثلوج التى حالت بينهما .

وعلى الرغم من المشكل الدلالى الذى أوقعنا فيه التركيب ؛ فإن الاستعارة التصريحية المقدمة فى لفظ المفعول (ثلوجًا) تعتمد على المعنى المتداول للمشبه به فى أن يضفى جوًّا إيحائيًا على الاستعارة ، كما تعتمد على ورود الاستعارة لفظًا واحدًا فقط بغير تركيب فى البنية أو تعقيدها ؛ وهو ما سيطر على بداياته الشعرية ؛ حيث كانت بساطة التركيب هى محور الأداء الشعرى ؛ وليس ذلك عيبًا على الإطلاق ؛ حيث نجد فى هذه المرحلة رومانسيّةً شفيفة تعبر عن شاعرية مطبوعة ؛ نتلمس أصداءها القوية فى قصائده الأولى ؛ كما فى :

وَنَامَ الهمسُ ، ما عادَتْ سِوى الأفكارِ .
تدبُّ ثقيلةَ الأقدامِ بالأسرارِ
وألقَى الصمتُ أَقْفالاً بِثَغرِنا
فَمَا قُلنا . . وَمَا كانَتْ لنَا القُدرةُ!

(قبض الريح ، من مجمرة البدايات)

فهذه الغنائية السلسة لا تخفى أن استعارة مكنية مثل : نام الهمس ، هى صورة جزئية ؛ يعتمد الشاعر فيها على تشبيه الهمس بالعاقل الذى ينام ؛ وحذف المشبه به ، ودلل عليه بلازم

من لوازمه : الفعل (نام) الذى أسنده إلى المشبه ؛ ليصير فاعلاً له ؛ تاركًا الفرصة للاستخدام النحوى فى تحقيق صورة التشخيص المرجوة لهذا المشبه فى الاستعارة التى لا نتلمس لها صدى يمده فيما تلاها من جمل ؛ حتى بعدما وضع الفاصلة (،) تحقيقًا لعدم انتهاء المعنى وتواليه مع جملة الاستعارة التالية : (ما عادت سوى الأفكار تدب ثقيلة الأقدام بالأسرار) ، ويترك للتدوير[11] - بين التفعيلتين : (ونام الهم/ سُ ما عادت) أداء دوره الرابط (موسيقيًا بينهما ؛ فإن الصورة لا تزال تعتمد - فى تركيبها - على جملة الفعل والفاعل : نام الهمس) فقط . ونوم الهمس يحمل - دلاليًا - معنيين : نفهم أولهما إذا عرفنا أن النوم هو مرادف الغياب ؛ فيكون الضد : حضور الصوت الصارخ والضجيج هو المحتمل ، ونفهم آخرهما إذا اعتبرنا إيحاء الاستعارة (نام الهمس) هو الهدوء والسكون الذى يتخلل لحيظات الصفاء لدرجة أن يكون الهمس نفسه غائبًا ؛ ولعل الدلالة الثانية لإيحاء الاستعارة هى المقصودة ؛ إذ استخدم - فى الجملة التى دوَّرَها موسيقيًا معها - ما يشى بذلك وعطف عليها ما يؤكده :

فجملة ؛ (ما عادت سوى الأفكار - تدب ثقيلة الأقدام بالأسرار) تحمل بداية توكيدًا لقوة حضور هذه الأفكار - من استخدام الاستثناء المفرغ : ما ، وسوى - وتبقى جملة :

(الأفكار تدب ثقيلة الأقدام) استعارة مكنية ؛ تشبه (الأفكار) بعاقل (تدب قدمه) ، وهو انتزاع من صفات المشبه به العاقل فى الاستعارة الأولى (نام الهمس) ؛ وهو ما يمد إيحاء السكون والهدوء التامين على اللحظة التى يصفها ؛ للدرجة التى تجعله يسمع وقع الأفكار ، بصيغة الجمع ؛ ليدلل على كثرتها ؛ فيصبح الوصف الذى تقدمه لفظة الحال ومضافها (ثقيلة الأقدام) مبررًا من هذه الكثرة ؛ ويؤكد - كذلك - ثقل حضور هذه الأفكار فى لحظة الصفاء السابقة ؛ أما استخدامه شبه الجملة « بالأسرار » ؛ إذ يجعل حرف الباء فيه وسيلة لبيان سبب ثقل القدم ، وهو كثرة (الأسرار) بصيغة الجمع ؛ فهو الأمر الذى يؤكد قراءة إيحاء الصفاء فى الاستعارة الأولى .

ومع جملة العطف ؛ يبدأ استعارة جديدة ببنية الفعل والفاعل نفسها ؛ فيجعل الصمت عاقلاً يغلق الأفواه ، بالأقفال (الجمع) ؛ وهو ما يؤكد إحياء الصفاء والسكون فى الاستعارة الأولى ؛ لتصبح جملته : فما قلنا ؛ نتيجة منطقية لسيطرة جو السكون التام عليهما (بضمير المثنى) نظرًا لما تبرره القصيدة بعد ذلك :

ونَحْيَا الحُبَّ . . لو كُنَّا مَلاَكَيْنِ!

عَلى الدُّنيا طَلِيقَيْنِ .

وتركيب جمل الاستعارة - هنا - لا يزال سهلاً بسيطًا يلهث

الشاعر فيه وراء الغنائية السلسة العذبة التى أجبرته أن يكتب جملاً قصارًا تناسب الرشاقة الموسيقية التى قدمها ؛ ولا يعتمد إلا على الإيحاءات المتداولة للتركيب ؛ ليصنع بها امتدادًا لإيحاء الصورة المحورية أو الأصلية .

لكن الأمر لا يسير - دائمًا - هكذا ؛ فمع تقدم مسيرته الشعرية ؛ نجده يقدم تنويعات من التركيب بين صورتى الاستعارة والتشبيه معًا ويحشد فى صورته الأصلية ألفاظًا وترشيحات للمشبه به وتجريدات للمشبه تتكفل بجعل حركة الاستعارة فى القصيدة محور الأداء الشعرى بها ؛ وذلك كما نجد فى قوله :

ظَللتنى مِن جَنَاحَيها سحابةٌ
وَصَلَتْنِى بالدمِ الهَارِبِ مِن شقٍّ لِشِق
وَضَعَتْنِى فِى الرَّبَابَةِ
وَترًا ممتلئَ الصوتِ بكنزِ الصرخاتِ
نَتَحْتُ قَلبِى فَأَطَلقَتْ حَمَامَة
لَبِسَت مِنْ زَغَبِ الصَّوْتِ تَوارِيخَ الظَّمَأ
وتواشيحَ الكآبةِ
وأَنَا أنتظرُ الناقةَ مِن فتقِ السماءِ
علَّها تُلقى عن الرحلِ كتاباتِ المطرِ
ومِن الفزعِ حكاياتِ السيولِ

(الوشم الأول ، والنهر يلبس الأقنعة)

فالاستعارة المكنية التى نجدها فى جملته الأولى : (ظللتنى من جناحيها سحابة) ؛ يقدم فيها (السحابة) الفاعل النحوى مشبهًا والطائر المكنى عنه مشبهًا به يحذفه من الكلام ؛ ويترك لشبه الجملة الفاصل بين فعل الاستعارة : ظللتنى ، والمشبه : سحابة – دوره فى أن يقدم لنا لازم المشبه به ؛ لكن الضمير فى شبه الجملة : (من جناحيها) ؛ بإبهامه وتركيزه – لم يسبقه مرجع يعود عليه ؛ فيظل مثيرًا فى النفس تطلعات لما يزيل هذا الإبهام ، ويبسط لنا الكشف عما يُظلل الشاعر .

إن هذا السطر (ظللتنى من جناحيها) يقدمه الشاعر أول سطرٍ فى القصيدة ؛ فلن ننظر فيما قبله لنكشف عن مرجع الضمير ؛ فينكشف ما يظلل الشاعر بجزء (من) جناحيه ، وهى – أى القصيدة – ليست – بدورها – جزءًا من تشكيل قصائد يربطها الشاعر بعضها ببعض ؛ فنبحث عما يفسر مرجع الضمير فيما سبقها ؛ إذ إنها القصيدة البادئة لمجموعة قصائد (وشم النهر على خرائط الجسد) ؛ ولذا فلكى نكتشف مرجع الضمير ونقبله ؛ لابد أن نعبره إلى الفاعل المؤخر (سحابة) الذى يحدث تأخيره مفارقة تخالف توقع القارئ ؛ إذ نتوقع أن يكون ما يظلل الشاعر طائرًا عملاقًا يكفى جزء من جناحيه للقيام بهذا الحدث ؛ لكن الخفاء والغموض – بالمعنى اللغوى للإبهام فى الضمير – جزء

من تركيبة الاستعارة هنا ؛ وهو ما يجعلنا نقبل تأخير مرجع الضمير هنا على متأخر لفظًا ؛ فتنشأ الحكمة البلاغية من تأخير مرجع الضمير ، على حد تعبير النحاة [١٢] .

والشاعر يمد للمشبه : سحابة ، ظلاً آخر فى استعارة ؛ تخرج من باب : الجمل بعد النكرات ؛ لتصبح جملة : (وصلتنى بالدم الهارب من شق لشق) صفة للفاعل (سحابة) تخصصه ، وتريد من امتداد الاستعارة الأولى بتجريد هذا المشبه ؛ فتجعله عاقلاً يهديه ويوصله لبغيته التى يقدمها فى شبه الجملة : (بالدم الهارب) ؛ وفيها يمنح مجروره (الدم) استعارة جديدة بالوصف (الهارب) : صيغة اسم الفاعل المتجددة الحدوث ؛ ويبقى معه الإيحاء المتداول لعبارة : هَرَبُ الدمِ ، بكنايتها عن الخوف أو الفزع الشديدين ظلاً لهذا التركيب ، ويربط فى الوقت نفسه الجملتين :

ظللتنى من جناحيها سحابة

وصلتنى بالدم الهارب من شقٍّ لشق

ربطًا لغويًا بجعل (هى) ضمير الفاعل المستتر فى الجملة الثانية : (وصلتنى) عائدًا على فاعل الجملة الأولى المؤخر : (سحابة) ، وتقديم الجملة الثانية صفة لهذا الفاعل ، كما يربطهما دلاليًا بتواليهما فى الكتابة دون عطف أو رابط آخر ؛ لنقرأهما معًا وكأنهما جملة تقدم معنى واحدًا ؛ وهو ما استمر

عليه فى الجملة الثالثة : (وضعتنى فى الربابة وترًا ممتلئ الصوت بكنز الصرخات) ؛ إذ يمد ظلال دلالته إليها ؛ فيقدم بها ترشيحًا للمشبه به العاقل – فى الجملة الثانية – ؛ فيُفعِّل دوره بامتلاكه القدرة على أن (يضع) الشاعر فى الربابة .

إن ياء المتكلم التى يقدمها الشاعر فى جمله الثلاث ضميرًا فى محل نصب المفعول به ؛ تجعلنا ننظر إلى سلبية (أنا الذات) فى مقابل دور هذه السحابة الفاعل ؛ فهى فى حالات ثلاث مفعولاً يقبل عطاء الفاعل : حيث يُظلله ، ويصله ، ويضعه ، وهى السلبية التى تمتد عبر المقطع ؛ لنجد أن الحالة الوحيدة التى امتلك فيها الشاعر الفعل وتحول ضمير المفعول إلى ضمير متكلم (أنا) كان لازم المعنى الذى أسنده إلى (أنا) المتكلم هو الفعل (أنتظر) وحجة هذا الانتظار (علَّها تُلقى . .) وهو ما يشى أكثر – بالسلبية وانعدام القدرة على الأخذ بزمام مبادرة الفعل . وعلى الرغم من هذه السلبية المقدمة (أنا الذات) فى القصيدة ؛ فإن (أنا الشاعر) تحفر مجرىً فاعلاً فى امتداد صورها ؛ حيث نجد المفردات ذات الانتماء الدلالى تتناثر فى المقطع ؛ فمع (السحابة) تتناسب كلمات : الظمأ ، والسماء ، المطر ، والسيول ، ومع (الطائر) المشبه به نجد كلمات : جناحيها ، وحمامة ، وزغب ، ومع (الربابة) نجد : الوتر ، والصوت ، والصرخات ، والتواشيح .

أى أن الشاعر يقدم من خلال هذا التركيب استعارة مجردة ومرشحة فى آن واحد ؛ لتتضافر مع الحقول الدلالية الثلاثة السابقة ؛ فتضفى امتدادًا للاستعارة على المقطع وصورته الشعرية كاملة .

وهو ما حققه الشاعر - بدرجات مختلفة - فى قصائد أخرى ؛ كما نجد فى :

ألبسَتْنِى القرى عُريَها معطفًا وأساورَ طينيةً
من مَجَاعَاتِها ، وَهَبَتْنِى قُبَيْلَ رَحيلى زوادةً مِن
مَواويلِها ، والبكاءُ بِرجلَىّ خُفّانِ ، أبوابُها موعدٌ
للبكاءِ وأعتابُها غربةٌ تترجلُ فِى وطنِ الروحِ ،
والثأرُ أحصنةٌ حَمحمَتْ تَحتَ شَمسِ الشَّرَاسَةِ ،
ألقَتْ بفُرسَانِها فى بَرارِ مِن الماءِ والنارِ ،
والنهرُ يغدُر بالجثثِ الطافيةِ
وكلُّ القرى انتظرَتْ جثَثَ الميتينَ بعيدًا . .
فَهلَ يفتحُ النهرُ أبوابَهُ فِى سَواعِدِهم؟ ،
هَل يَجِيئُونَ . . هَل؟!

(حلم تحت شجرة النهر ،
والنهر يلبس الأقنعة)

حيث يبدأ تركيب الاستعارة بالفعل المتعدى لمفعولين ؛ ندهش من جعله ياء المتكلم : ضمير الذات فى القصيدة مفعولاً

أول ؛ وكأن الشاعر يستمر فيما قدمه - فى الاستعارة السابقة - من جعل ذات المتكلم فى القصيدة ذاتًا سلبية تتقبل ما يقع عليها ثم يأتى الفاعل : (القرى) جمعًا ؛ ليحقق به شمولاً وعمومًا يربطان الشاعر بالقرى الكثيرة التى تنام هادئة بجوار النهر ؛ تستمد سبُلَ حياتها منه ، ولا تأمن فورة غدره فى فيضان قد يطيح بها أو بأبنائها ؛ والتركيب - هنا - بتقديمه (القرى) فاعلاً نحويًا يقوى معنى الإسناد فى الاستعارة التى يشبه فيها (القرى) بالعار الذى يلبسه ؛ ويمد ظلال التشبيه فى الاستعارة ؛ لتجعل (عريها) المفعول الثانى لفعل الجملة المشبه به منتزعًا من الحقل الدلالى المضاد للمشبه : فالعُرى ، وعُدْمُ اللباس مضادان للفعل (ألبس) ؛ وهى المفارقة التى قد تثبت لنا علاقة خاصة تقوم بين ذات المتكلم والقرى ؛ تستند فى أساس قيامها ودعامته على مبدأ (الإيثار) الذى يجعل هذه القرى تمنحه ما يستره ؛ حتى لو كان عريها ؛ وهو ما يدعم الحال (معطفًا) من جعل هذا العرى ساترًا له ؛ الأمر الذى يؤكد منشأ المفارقة فى انتزاع المشبه به والمشبه من حقلين دلاليين متضادين لا يجتمعان بداهة ، بل يستدل بوجود أحدهما على غياب الآخر ونفيه .

والشاعر لم يقدم مفعوله الثانى (عريها) مجرورًا بمن التبعيضية ، مثلاً ؛ فلم يقل : ألبستنى القرى من عريها معطفا ، كما فعل مع المعطوف التالى ، لكنه قدم العرى مطلقًا وكاملاً بما

يحمله إلى الأذهان من عرى مادى ؛ نتيجة الفاقة ، أو عرى معنوى ؛ يترك للتركيب دورًا فى إظهاره .

مع دخول حرف العطف والمعطوف ساحة الرؤية : (وأساور طينية من مجاعاتها) ؛ مد بهما للفعل الأصلى منشئ الاستعارة : (ألبستنى) أثرًا جديدًا ؛ حيث يشرك الأساور الطينية فيمد منحة هذه القرى ، التى جرى العرف فيها على اعتبار (الأساور) مرادفًا للزينة والبهجة والفرح ، ويأتى الوصف (الطينية) كى يقيم علاقة أوثق بين القرى والشاعر :

فالقرى بما عُرفت به - وهى على ضفاف النهر - من أرض طينية تصلح للزراعة ؛ تعتبر الطين أثمن وأغلى ما بها ، فهو واهب المعانى الجميلة كلها لأهل هذه القرى وبالتالى فأن تصنع القرى (أساور طينية) تلبسها للشاعر ؛ لهو دليل مودة ومحبة كبيرتين ؛ ربما نفهم وصف (طينية) فى إشارة إلى أن هذه القرى لا تمتلك أى شىء آخر تقدمه له ، وهو ما يبرز مع شبه الجملة : (من مجاعاتها) ؛ ليكون حرف الجر (من) سببيًا وربما نفهم التركيب فهمًا آخر إذا اعتبرنا حرف الجر من لبيان الجنس ؛ فتصبح الأساور الطينية مصنوعة من جوع القرى ؛ وهو ما يبرز قيمة العلاقة بينهما التى قامت على مبدأ الإيثار - فى الجملة الأولى .

لم نفهم كلمة : (القرى) المقدمة فى الاستعارة السابقة على

أنها مجاز مرسل عمن يسكنها ، علاقته المحلية ؛ إذ إن ورود الجمع بما يقدمه فى الأذهان من عموم وشمول - هنا - ينفى أن نرتكن إلى هذا الفهم ؛ ربما لو قال (القرية) لتقبلها فهم المجاز المرسل ؛ إذ التحديد وارد وضامن لقيام العلاقة بين : (الشاعر) ، و (أهل قرية ما) ؛ أما بينه وبين كل أهل القرى - حين يكون أساس العلاقة هذا الإيثار - فأمر مشكوك فيه بعض الشىء .

والشاعر عندما يقدم الإيثار الشديد الذى تخصه به القرى - فى علاقتهما معًا - يعود ويؤكده فى جملته :

وهبتنى قبيل رحيلى زوادة من مواويلها .

وهو التأكيد الذى يرسم ترشيحًا لظلال الاستعارة الأولى ، ويؤكد الدور المانح لهذه القرى بجعل ضميرها المستتر (هى) فاعلاً للفعل (وهب) ، ويجعل ياء المتكلم بما تمثله نيابة عن الذات - مفعولاً تهبه هذه القرى ، كما يستند هذا التأكيد على طقس قروىّ خالص فى تحميل الابن المسافر (زوادة الطريق والسفر) ؛ لكنها (زوادة) صنعتها له بخصوصيتها التى تصوغ الزاد (من) المواويل ؛ وهى الاستعارة التى نفهم إيحاءها فى زيادة القيمة المعنوية الرابطة بين الشاعر وتراث القرى ؛ فتجعل هذا التراث جزءًا من تكوينه النفسى ومعالم بناء شخصيته ؛ إذ يعتمد فيما يعتمد على المواويل والأغانى الشعبية فى التزود

لغربته ، وهو ما حرصت القرى على أن تزوده به (قبيل رحيله) عنها[١٣] ، ويستمر الشاعر فى رسم ملامح هذا الوداع بجملة الحال : (والبكاء برجلىّ خفان) حيث أطلق مبتدأ جملة الحال (البكاء) بلا تخصيص لمصدره ؛ وهو ما يجعلنا نفهم تبادلهما : الشاعر والقرى له عند الرحيل ؛ فلكليهما - فى الآخر - أثر لا ينكر ؛ هى فى العطايا والإيثار الشديد ، وهو فى الاعتراف بهذا ، لكن قيمة هذا المبتدأ - فى جملة الحال - لا تتوقف عند معنى الإطلاق فقط بل تتعداه إلى شبه الجملة (برجلىّ) إذ ننتقل منها إلى الخبر (خفان) ، وهو الذى يصنع مع المبتدأ تشبيها يبرز لنا كثرة الدمع المنسكب فى هذه اللحظة - لحظة الوداع والرحيل - وهى اللحظة التى يخرج فيها المودعون للمسافر حتى حدود القرى (أبوابها) ؛ فتصبح هذه الأبواب (موعدًا) مكانيا للبكاء ، ويصبح السفر موعده الزمانى ، وهو بهذا التركيب يجعل البكاء ذاته عاقلاً ينتظر ويُواعَد .

والقرى تلبسه المعطف ، وتزينه بالحلى ، وتهبه الزوادة قبيل الرحيل ، وتوصله للباب : حدود السفر وبدايته ، وتبكى ؛ ومع البكاء ومغادرة (الأبواب) يترك المسافر (عتبة) القرى ليدخل فى سفر وغربة :

أعتابها غربة تترجل فى وطن الروح

(أعتابها) (غربة تترجل) (فى) (وطن الروح)؟!

إن مبتدأ الجملة الجمع (أعتابها) بما يصنعه من مناسبة للقرى الكثيرة التى فعلت كل هذا معه ، يشير إلى نوع من الافتقاد الشديد لهذه القرى بما تمثله له من وطن وأمان يجعلان خروجه إلى أعتابها : أول حدود (غربة تترجل) وهو الخبر الذى يصنع مع المبتدأ تداخلات بين الأمان بمجرد خروجه إلى بداية حدودها ، ثم الخبر وصفته : (غربة تترجل) بما يصنعه من استعارة تجعل (الغربة) فارسًا يترجل عن حصانه دليل ثقة كاملة ، وهو ما يؤكد إيحاء الافتقاد الشديد الذى تصنعه الكناية السابقة ، أما حرف الجر (فى) فهو مؤكد على استقرار هذه الغربة وامتدادها فى (وطن الروح) بمجرد حدوث الفراق .

كى نفهم حالة الحنين الطاغية التى تسيطر على هذه الصورة ؛ ينبغى علينا أن ننظر لها فى سياقها مع القصيدة الأصلية ؛ إذ قدم الشاعر المقطع السابق هامشًا على متن مقطعه التالى :

أَنتِ . . هَل أَنتِ بلادُ الدفءِ والأرضُ قميصٌ فوقَ
أكتافِكِ محلولَ العُرَى والبحرُ فِي حقويكِ محرورٌ
رَمَى سِرواله الأخضرَ واستلقَى نُعاسًا
تحتَ أفيائِكِ –
والأرضُ صراخٌ نثَرتْ فوقَ مَهَاوِيه القُرى(١٤)
استَنْبَتَتْ مِنْ رَكضِه الهَالع أسوارَ المدائِن
فأنَاْ أُبْحرُ فِيها؟

والسطر الذى يقدم له الشاعر هذا الهامش التفسيرى - يرسم لنا ظلالاً لمحنة القرى التى تنام فى مهاوى الأرض ولا يشعر بها أحد ؛ ويكتشف أبناؤها الألم والتجاهل الشديدين اللذين يصيبان القرى عندما يبحرون فى أسوار المدائن ؛ فيكتشفون فارق الطبيعة الخضراء التى تنبت من العلاقة الوثيقة بهذا النهر الذى ينام تحت أفياء القرى ؛ والشاعر يقدم فى الهامش التفسيرى ملمحًا لعلاقة هذه القرى بالنهر عند فورته وثورة فيضانه التى لا ترحم القرى وأبناءها بضعفهم حال هذه الغضبة :

والنهر يغدر بالجثث الطافية

وكل القرى انتظرت جثث الميتين بعيدًا

فهل يفتح النهر أبوابه فى سواعدهم

هل يجيئون . . هل؟!

فالنهر هذا الحبيب الذى ينام تحت أفياء القرى ويمنحها (سرواله الأخضر) ينقلب فى الهامش غادرًا ؛ إن المتن يقدم لنا النهر بالتعبير الدارج عنه فى القرى (البحر) لكن الهامش ، وهو تفسيرى لما بالمتن وإضاءة له ، يرسم التعبيرات الحقيقية فيصرح بحقيقته :

النهر يغدر بالجثث الطافية

والجملة الاسمية بما تضعه من قيمة للنهر فى مبتدئها وهى القيمة التى تبرز اهتمام الشاعر/ المفسر (لا الراوى) بهذا النهر - تقدم فى جملة الخبر (يغدر بالجثث الطافية) بعدًا استعاريا يمنح

تقلبات النهر خيانة غير مبررة أو مغتفرة ؛ من استخدام الفعل (يغدر) الذى يوضح لنا زمنه المضارع أن هذا السلوك هو ديدن النهر فى تعامله مع القرى : ينام هادئا فى حضنها وينقلب بلا مبرر عليها ، وهو الانقلاب الذى لا تفلت منه قرية واحدة ؛ لذا فالجملة التالية : (كل القرى انتظرت جثث الميتين بعيدًا) ترسم بشمول تركيب الإضافة بين (كل والقرى) سيرة عامة لهذا النهر مع (القرى) وتوضح أن ثورته الغادرة هذه لا ترحم .

وفى هذه اللحظة نستطيع قراءة المضاف إليه : (القرى) قراءة مجازية ؛ فتصبح مجازًا مرسلاً عن ساكنيها علاقته المحلية ؛ إذ أطلق المحل وأراد الحالَّ فيه ، وهى القراءة التى ترسخ البعد الاستعارى للنهر وتوطد علاقته بأهل القرى أنفسهم - ومنهم المسافر الذى يروى مرة ، ويفسر أخرى - كما تجعلها علاقة شخصية مباشرة بينه وبينهم ؛ فيصبح للفعل (يغدر) دلالة أعمق على الفجيعة التى يسببها النهر بدورته الطبيعية ، وتصبح نفيًا للتعامل مع ظاهرة الفيضان باعتبارها حدثا متكررًا وترسيخًا لقيمة الخيانة فى طعنة غير منتظرة أو متوقعة من هذا الحبيب الذى ينام بين أعينهم وينمو وسطهم ، وينقلب - فجأة - عليهم ؛ ولا يكتفى بإغراق (جثث الميتين) بل يمتد إلى التمثيل بهم عندما يلعب بهم ويحملهم بعيدًا عن أهليهم .

ربما تعطى القراءة الواقعية - على ما بها من تضييق لأفق

التركيب الدلالى فى الصورة - بعض التفسير للإنشاء الوارد فى هذا السطر :

فهل يفتح النهر أبوابه فى سواعدهم؟

وذلك إذا قرأناها قراءة تاريخية بالنظر فى تاريخ كتابتها (٦/ ٦/ ١٩٧١) فيصبح الحديث - فى العام التالى لإنشاء السد العالى فى مصر - حماية لهذه القرى المفجوعة مَن غدر النهر ؛ وتصبح جملة (يفتح النهر أبوابه) كناية عن استجابة النهر للسواعد فى تأطير فورته ؛ والإضافة التى يقدمها الشاعر لضمير الجمع العاقل (هم) فى (سواعدهم) هى المبرر الأول لقراءتنا (كل القرى) مجازًا مرسلاً عن ساكنى هذه القرى - فى السطر السابق - وهى القراءة التى يؤكدها تساؤله التالى الذى يختتم به الهامش :

هل يجيئون . . هل ؟

من استخدام ضمير الجمع (الواو) متصلاً بالفعل المضارع ، ويصبح تكرار الاستفهام إلحاحًا على تحقق هذا الرجاء .

والعلاقة التى قدمها الشاعر فى المقطع السابق بين القرى والنهر يمد ظلالها عبر المقطع كله بمرادفات الحقلين الدلاليين للكلمتين ؛ فمع القرى نجد : الطين ، والخضرة ، والمواويل . ومع النهر نجد : يبحر ، والماء ، وطافية ؛ وبتجميع الحقلين الدلاليين معًا - من الهامش والمتن - نفهم فى ظلالهما صورته بالمتن : (والبحر فى حقويك محرور رمى سرواله الأخضر

واستلقى نعاسًا تحت أفيائك) .

إن قصيدتى : (وشم النهر على خرائط الجسد : الوشم الأول) ، و (حلم تحت شجرة النهر) مضمنتان فى ديوانه : « والنهر يلبس الأقنعة » وظللتهما فترة شعرية واحدة : تتراوح تواريخ كتابتهما بين (٦/٦/ ١٩٧١) للأولى ، و (٢٩/ ١١/ ١٩٧٣) للثانية ؛ فترة العامين - هذه - لم تقدم لذات المتكلم أية فاعلية أو مبادرة إيجابية تجعل ذات الشاعر تلتف إلى قيمة ورودها شيئًا آخر غير المفعول الذى يقبل ما يفعله الآخرون به (السحابة فى الأولى - القرى والنهر فى الثانية) . لكن الأمر - (فى تشكيل صورة الاستعارة - لا يسير دائما على هذا المنوال من التركيب ؛ إذ نجد امتدادًا أبسط لظلال صورة الاستعارة يقدمه الشاعر فى استعارة مرشحة - من المرحلة ذاتها - فى المثال التالى :

أَفْتَحُ الآنَ زُجاجَ النافذةِ
علِّنى ألبسُ من لحمِ الظلامِ
جَسدًا يسترُ منفايَ المقامِ
بين جذرِ الأرضِ والزهرةِ فى فرعِ الغمامِ

(سهرة الأشباح ، والنهر يلبس الأقنعة)

الذى يجعل فيه (الظلام) عاقلاً من لحم ودم ، والجسد ثوبًا يُلبَس ؛ وقد نفهم السبب وراء قولنا بتغير بنية تركيب الاستعارة

فى هذا المقطع عن سابقيه إذا نظرنا فى تركيب هذه الأسطر ؛ حيث اعتمد الشاعر فى صياغتها على ما يمنحه الفعل المضارع (أفتح) من فاعلية لأنا الذات فى القصيدة التى يتخذ لها من الفاعل ضمير المتكلم المستتر (أنا) رمزًا ودليلاً ؛ ثم يقدم العلة وراء حدوث الفعل بالمفتتح فى : (علنى ألبس . .) ، وهى البنية التى تنتظم صوت الصدى فى قصائد هذه المرحلة ، كما بينا بالمثالين السابقين ؛ إذ يُبرز حدثًا ما ، ثم يضع تعليلاته أو شروحه المنطقية . والعلة التى يسوقها فى حرف الرجاء (علنى) ما زالت تحمل ظلاً من فاعلية لذات المتكلم فى المقطع ؛ إذ إن اسم لعل : ضمير ياء المتكلم المبنى محول عن ضمير المتكلم (أنا) قبل دخول لعل على الجملة ؛ لكن هذه الفاعلية تقف عند حد الرجاء والأمل فى تحقيق هذه الصورة الاستعارية للخبر : ألبس من لحم الظلام .

وفعل جملة الخبر : (ألبس) كان فصلاً فى التفرقة بين بنية هذه الاستعارة والاستعارة السابقة : (ألبستنى القرى) ؛ إذ صاغه الشاعر من الماضى (لبس) المتعدى لمفعول واحد (جسدًا) ولم يلجأ إلى همزة التعدية فى (أَلبَس) التى تتكفل بجعل الفعل متعديًا لأكثر من مفعول واحد ، وهو ما يسمح للشاعر إتمامًا للبنية النحوية السليمة بأن يمد ظلالاً أرحب لصورته .

أما هنا فالمضارع : (ألبِسُ) بما يمنحه من فاعلية لأنا الذات

فى القصيدة – يؤكدها للمرة الثالثة – فهو يكتفى بمفعوله (جسدًا) الذى يكون معه ظلال الترشيح للاستعارة المقدمة فى شبه الجملة (من لحم الظلام) التى تفصل بينهما ؛ ليبين الشاعر بها نوع هذا الجسد وجنسه ؛ فهو مصنوع من (لحم الظلام) بما تدلل عليه (من) من بعضية ، ويترك لتركيب الإضافة هنا دوره فى خلق الظلال الأسطورية والاستعارية لظلال الصورة الاستعارية فى أن يشبه الظلام بالكائن الحى ذى اللحم والعظم ، ويحذف المشبه به ، ويكنى عنه بلازمه (اللحم : المضاف) ، والأسطورية فى أن يجسد لنا هذا الدليل ويكسبه السمت المادى الملموس ، ويأتى المفعول (جسدًا) ليمد الظلين معًا : فللاستعارى بأن يقدم لازمًا آخر للمشبه به (الكائن المتجسد) يرشحه لنا ، ويشبهه بدوره بالثوب الذى يُلبس ، وللأسطورى فى أن يحقق كينونة لهذا الظلام المتجسد الذى يتمنى الشاعر أن يتماهى معه ويتخذه بديلاً عن جسده المتاح له .

قد نفهم هذا البعد الأسطورى للاستعارة أكثر إذا نظرنا فى جملة الصفة التى يقدمها الشاعر للمفعول : يستر منفاى المقام ؛ فتبدو رغبته فى التماهى مع هذا الظلام المتجسد مهربًا يستر منفاه ، وتعبير الستر بدلالته على الحجب يجعلنا نفهم أن المتكلم بالقصيدة يرغب فى ألا يرى أحد منفاه هذا ، لكن زجاج النافذة المفتوح – فى أول الصورة – يجعل الجميع يبصرونه ؛

لماذا يرغب فى ستر هذا المنفى عن العيون؟! ومن ألجأه إليه؟ وأين يوجد هذا المنفى؟!

سنبدأ بالإجابة عن آخر هذه التساؤلات الثلاثة التى يثيرها هذا البناء الأسطورى ، لأنه المقدم أولاً بالمقطع فى السطر الأخير :

بين جذر الأرض والزهرة فى فرع الغمام

إذن! يقع منفى المتكلم هنا بين (جذر الأرض) و (الزهرة) فى (فرع الغمام)! كيف نحصل على خارطة جغرافية لهذا الموقع؟! إنه الوصف الذى يزيد من أسطورية الصورة ؛ إذ يجعل مقامه بين (جذر الأرض) بما فيه من استعارة ، والزهرة حالة كونهما مستقرين فى (فرع الغمام) .

أللأرض جذر؟! وأى الزهرتين : الكوكب أم النبات؟!

فى مشكل دلالى سابق بتشبيه : (وانتظار الزمن الطالع كالزهرة من فوضى السديم) كان المقصود بالتورية فيه هو النبات ، وهذا التشبيه مقطع آخر من القصيدة ذاتها ، فهل نستخدم دلالة هذه التورية هنا أيضًا ؛ فيكون المقصود (بالزهرة) النبات لا الكوكب؟!

لكن القرينة اللفظية التى قدمها الشاعر - هنا - فى تركيب الإضافة (جذر الأرض) ترشح لنا حقل النبات وتقربه على الرغم من وجود كلمة (الغمام) آخر السطر ؛ إذ قدم (الجذر) ؛ فقرب

لنا الزهرة على أنها نبات ؛ فأصبحت غير مقصودة من التورية ، بل الكوكب ، على العكس مما قدمه بالتشبيه ؛ فنفهم مقام المنفى فهمًا مكانيًا (جغرافيًا) إذا اعتبرنا (الغمام) مجازًا مرسلاً عن الأفق علاقته الجزئية ؛ يصبح (فرع الغمام) ، وهو ما يجمع (الأرض) كوكبا مع (الزهرة) كوكبًا آخر ، لكنه يكون مقيمًا تبعًا لهذا الفهم خارج حدود الأرض البشرية ؛ وهذا تأكيد لسمت الأسطورية فى ظلال الصورة ، فكيف نفهم هذا؟!

سنفهم هذا الوجود الخارج عن الأرض البشرية الطبيعية إذا حاولنا أن نجيب عن التساؤل الثانى : من الذى ألجأه إلى هذا المنفى؟

وللإجابة عليه ؛ سننظر فى صيغة اسم المفعول (المقام) التى أوردها صفة لمنفاه هذا ؛ فاسم المفعول بدلالته علي معنى فعل المبنى للمجهول لا يقيم وزنًا للفاعل ، بل للحدث وما وقع عليه ؛ وبالتالى يُستخدم لعلم شديد بالفاعل ، أو جهل به ، أو عدم رغبة فى ذكره ، أو لكثرة الفاعل وشيوعه ولكى نحدد أيها يقصد بصيغته نكون قد وصلنا إلى ضرورة الإجابة عن السؤال الأول لماذا يرغب فى ستر هذا المنفى عن العيون؟!! وهو التساؤل الذى يقودنا البحث عن إجابته إلى ضرورة قراءة مقطع القصيدة الأصلى الذى جاءت صورة الاستعارة صدىً له ؛ يقول الشاعر :

حوائطُ الحواجزِ الوهميةِ
تحجُبُ إيقاعَ الصدَى الذى يجىءُ
من صرخةِ القتلى وقعقعاتِ العُدةِ الحربيةِ
وشهقةِ البيوتِ حينما تُخلَعُ من جُذورِها
وَألم المغاورِ السفليةِ
حينَ يجيئُها المخاضُ كلَّ ليلةٍ . .
نظلُّ فى الدائرةِ الشرعيةِ
أفتحُ الآنَ زجاجَ النافذةِ
علّنى ألبسُ من لحمِ الظلامِ
جَسدًا يسترُ منفاىَ المُقامِ
بين جذرِ الأرضِ والزهرةِ فى فرعِ الغمامِ

وفيه يقدم الشاعر الحواجز التى تُبنى بينه وبين الآخرين من جراء القتل والحروب والتفنن فى أدواتها ، وانطماس الهوية (من إيحاء شهقة البيوت حينما تخلع من جذورها) بفعل عامد ، وانتشار الفقر والدجل والخرافات (ألم المغاور السفلية) وتكرار هذه الأحداث ؛ حتى أصبحت - فى عرف البشر - برنامجًا ثابتا كل ليلة ، وصارت تعريفا لمعنى الشرعية والتواجد بين البشر ؛ إذًا فزجاج النافذة الذى يفتحه الشاعر - فى أول أسطر الاستعارة - يطل منه على كل هذه المشاهد والخرابات الإنسانية التى تجعل من يتمسك بهويته الحضارية ويرفض القتل والدمار ويقاوم

الجهل والخرافات - مقيمًا فى منفى بعيد عن دائرة البشر الشرعية ؛ وبالتالى نفهم رجاءه فى أن يتماهى مع (لحم الظلام) على أنه رغبة حارقة فى أن يصبح واحدًا من (الدائرة الشرعية) فينفى (منفاه) (المقام) فى الأفق بعيدًا عن الأرض .

ولعلنا بذلك نفهم صيغة اسم المفعول (المقام) المقدمة فى الوصف ؛ بالنظر إلى الكثرة الكاثرة لمسببى هذه العزلة ؛ الأمر الذى يقودنا إلى أن نفهم كلمتى (الظلام) ، (والمنفى) على الاستعارة التصريحية ؛ ويقودنا إلى الإجابة عن التساؤل الأول ؛ لماذا يرغب فى ستر هذا المنفى عن العيون؟ لأنه يرى نفسه قد صار وحيدًا فى جزيرة قيمه ؛ صار ضعيفًا تمثل له قيمه ألمًا يدفع ثمنها (كل ليلة) ؛ فيود أن يحجبها عن العيون التى تعرف نقاط الضعف وتترصدها ؛ لتؤذى صاحبها وتؤلمه ؛ وهو ما يقودنا مرة أخرى لفهم رغبته فى التماهى مع هذا (الظلام) واتخاذه جسدًا يستره .

وعلى الرغم من الثراء الدلالى لتركيب الاستعارة ، فإن الشاعر قد شكل امتدادها بترشيح واحد فقط ، وقدمها فى لغة سهلة تخلو من التعقيد التركيبى ، وترك لحرف الميم دوره الموسيقى فى أن يبزغ قافية مضيئة بأسطرها .

وعلى النمط نفسه من سهولة التركيب وغنى المفردات الدلالى يقدم الشاعر الاستعارة الآتية مستعيضًا عن دور الترشيح

فى تحقيق امتداد صورة الاستعارة بالمقطع بثراء الرؤية الفلسفية والموقف الفكرى ، بلا سند موسيقى للقافية فى بنية الاستعارة الآتية :

أمارس الدفاع والموت ، تمارس الأشياء
طقوسها الليلية المكثفة :
كل جدار معبر ، كل زوايا الأرصفة
أقدام شرطى يسير سيره المنتظما

(سهرة الأشباح ، والنهر يلبس الأقنعة)

وهى الاستعارة التى درس الباحث جزءًا من تركيبها عند حديثه عن بنية التشبيه ؛ حيث انتهى إلى أن الشاعر يرصد فيها ملامح قهر بوليسىّ لسلطة غاشمة ترى استتباب الأمن مبررًا لحدوث الاستبداد ، والشاعر – هنا – ينظم إيحاء هذا التشبيه فى حبات الاستعارة :

تمارس الأشياء طقوسها الليلية المكثفة

التى تقدم لنا استعارة مكنية تشبه الأشياء بعاقلين يمتلكون طقوسًا خاصة فى وقت الليل ، وحذف المشبه به وصرح بلازمه : فعل الممارسة .

والفاعلية التى برزت فى تقديم كلمة (الأشياء) فاعلاً نحويًّا ؛ توحى بندية هذه الأشياء له ؛ إذ أسند إلى ضمير المتكلم فى القصيدة (أنا) الفعل نفسه الذى أسنده للأشياء (تمارس) بالزمن

نفسه ، وأورد الأشياء فى الرتبة النحوية لورود الضمير بالقصيدة (الفاعل) ، وهى الندية التى تحمل مفارقة تتضمن نقيضين من جانبه : (الدفاع والموت) ، ومن جانب الأشياء : الهجوم عليه وخصومته مرادفًا لوجودها ، وهى الثنائية التى تفسر لنا حالتى الشاعر : فمع دفاعه ؛ تختصمه الأشياء وتهاجمه ، ومع موته ؛ تفوز الأشياء فى هجومها المكثف وتحقق وجودها على حسابه الذاتىّ ؛ سعيًا منها فى تحقيق حياتها بتحقيق جمودها وربما نهايته .

والصورة - هنا - صورة صراع فلسفى يستند الشاعر فيه إلى ثراء الجدل والصراع اللذين يوضح أبعادهما بتركيب الاستعارة ؛ وهو ما يثرى صورتها ويحقق امتدادها عبر المقطع متواشجة مع تركيب التشبيه الذى تناوله الباحث فى موضعه .

وقد وجدنا للاعتماد على صورة الضدين وجدل صراعهما - هنا - مثيلاً موازيا فى تركيب التشبيه لدى الشاعر ؛ إذ يعتمد على ثراء رؤية الجدل بمفهومه الفلسفى النابع من الفهم المادى لا المثالى للجدل : فطرفا الصراع دائما موجودان ، لا يحسم واحد منهما النصر لصالحه على حساب الآخر تمامًا ، بل تظل العلاقة بينهما جذبًا وشدًا ، وهو ما أرساه استخدام فعل الاستعارة (تمارس) فى الزمن المضارع ، ربما تغيرت هذه الرؤية - قليلاً - لتصبح فى الاستعارة التالية فهما مثاليا لكينونة جدل المتناقضات

والصراع بينها ؛ فوجود طرف وتحققه يعتبر نفيا تامًّا لوجود الآخر وضامنًا لتواريه عن الساحة :

هُوَ الماءُ يشتعلُ الآنَ فِى النهر . . كيفَ
النجاءُ لكمْ أيُّها السابِحون مَعَ الماءِ أو ضدَّهُ
والمراكبُ تهوِى مُفكَّكَةً (لَيْسَ مِنْ عَاصِمٍ)
والخُطَى غرقٌ
والمَسَافَةُ بَينِى وبَيْنَ بِلادِى وعرشِى
دَمٌ وتماسيحُ النَّارِ!!

(٢ - فرح بالنار رباعية الفرح)

وهى الاستعارة التى تعتمد على ضمير الشأن أو القصة : هو فى مفتتح جملها بكل ما يثيره فى النفس من تشوق لتفسيره ، وما يبذره فى المعنى من غموض تفسره جملة الخبر : الماء يشتعل الآن فى النهر ، التى يسوق بفعل خبرها (يشتعل) صورة استعارية تجعل الماء - الذى لا يشتعل - سائلاً أو مادة تقبل الاشتعال ، ويصبح الظرف : الآن موطدًا لحالة الاستعارة الكلية التى يرتدى فيها الشاعر قناع الراوى ويشبه لنا حالة الدمار وفقدان الهوية والتغيير الذى يجتاح كل شىء بحالة الماء الذى يشتعل ؛ فتصبح الاستعارة أقرب ما تكون للاستعارة التمثيلية التى يسوقها الشاعر لنستحضر فى أذهاننا - عند قراءتها - حالة التغير الكاسحة التى تشمل كل شىء ؛ فلا مهرب منها : مع التيار ومجاراته ، أو

الوقوف فى وجهه ، وتصبح وسائل الإنقاذ المتعارف عليها (المراكب) غير صالحة للنجاة .

والرؤية التى تنتظم هذا المقطع تتجلى فى تضمين (ليس من عاصم) فى تناص مع قصة سيدنا نوح - عليه السلام - ؛ ليؤكد حالة الاستعارة التمثيلية التى يريد ضربها بالمقطع .

فالماء الذى خلق منه كل شىء حى قد أغرق فى قصة نوح - عليه السلام - والماء الذى لا يساعد على الاشتعال - فى حالة تبدل الهوية - هو الذى يشتعل فى النهر .

والشاعر يستخدم هذه الرؤية الفكرية مرجعًا لصورته ويعتمد عليها فى تحقيق ما يرجو لاستعارته من امتداد ؛ معتمدًا على ألفاظ تجرد المشبه كالنهر والسابحين ، ومعه ، وضده ، والمراكب ، والتماسيح .

فى أحيان أخرى يستخدم الشاعر صورة الاستعارة فى بيان الجو العام المصاحب لقصيدته ؛ فيرسم بها ظلالاً أو خلفية لمشهد القصيدة الكلى ؛ وهو حين يقدم صورة الاستعارة باعتبارها خلفية للوحة قصيدته الكلية يحرص على أن يحشد بها ظلالاً لصور يتراكم بعض [illegible] اء بعض ؛ خفيفة الوقع لتجمع ظلالها مشهدًا طبيعيًّا يساوى إطار اللوحة التى يضع فيها قصيدته ؛ وذلك كما نجد فى هذا المشهد :

كانَ صبحَ الشتاءِ المبكرِ :

يرمِي منادِيلَهُ مِن رَذاذٍ خفيفٍ
ورَفْرَفَةُ الغيمِ بينَ الغصونِ النواعسِ
كانت بقَايا الكَرى
تحتَ ذَرْوِ من الكُحلِ والسَّهَرِ المُتَقتر تُومضُ
وَمْضًا يتعتعُ مِنه الخُطى فَهو سكرانُ يقظانُ

(فرح بالهواء ، رباعية الفرح) .

وهو عندما يقدم هذا النمط من استخدام الاستعارة ؛ يحرص على ألا تثقل القارئ بتراكمها ، وإنما تظل شديدة الوقع فى نفسه لتنقل لحظته كما يريدها ؛ وهو النمط الذى يحرص فيه الشاعر على أن يظل التركيب اللغوى ، ودلالة الألفاظ هما بطلا المشهد الاستعارىّ ؛ حيث يصف - هنا - بكور يوم شتائى منعش الوقع ؛ فيجعل (صبح الشتاء المبكر) مناط الوصف مشبها يقدم له فى فعل جملة الخبر (يرمى) ظلا استعاريا يجعله عاقلاً يرمى ، ثم يرشح المشبه به العاقل فى مفعول الاستعارة (مناديله) لكنها مناديل استعارية تنجح شبه الجملة (من رذاذ خفيف) فى أن تضيف لقيمتها الترشيحية بعدًا استعاريا جديدًا ؛ بأن يورد (من) بدلالتها على الجنس ، ويجعل الرذاذ مادة لصنع هذه المناديل ، وحتى لا يثقلنا بإحساس الجو البارد فى هذا البكور الشتائى ؛ يحدد بالوصف (الخفيف) كنه هذا (الرذاذ) الذى ينقل إلينا حِسًّا منعشا يصنعه هذا الرذاذ .

ومع اكتمال الإحساس الذى تنقله الجملة ، يبدأ فى رصد بقية تفاصيل هذا الصباح الشتائى بجملته : (رفرفة الغيم بين الغصون النواعس) والتى يهتم فيها بأن يبرز لنا بقايا الغيم والرياح تحركها ؛ فلا تحجب ضوء شمسٍ قد تظهر فى أوانها ، وهو التركيب : (رفرفة الغيم) الذى يجعل الغيم نفسه طائرا يكنى عنه بالمبتدأ ويترك لسياق الإضافة دوره فى إسناد لازم المشبه به إلى المضاف إليه (الغيم) ، وتأتى شبه الجملة : (بين الغصون النواعس) التى تحدد مكان (رفرفة الغيوم) هذه ؛ لتقدم ترشيحًا للمشبه به المحذوف (الطائر المرفرف) ، وتبقى الصفة (النواعس) التى تضفى على هذه الغصون استعارة جديدة تجعلها عيونًا نواعس . وكل هذه الصور المتراكبة (رذاذ خفيف ورفرفة الغيم بين الغصون النواعس) هى مادة صنع مناديل الشتاء ، وعلى الرغم من الكم الكبير الذى تحفل به هذه الأسطر الثلاثة من صور متداخلة متواشجة ، فإن أثرها الطازج قد نجح فى أن يمد ظلال الاستعارة إلى الصورة كلها دون ثقل نستشعره .

وهو الامتداد الذى يعتمد فيه الشاعر على الموقفين المجازى واللغوى لكى يرسم إطارًا عامًّا لمشهد القصيدة . .

والواضح أن الاعتماد على ما تمنحه دلالات الألفاظ حين تتضافر مع تشكيلات بلاغية هى سمة مميزة لتشكيل الاستعارة فى ديوان : رباعية الفرح ؛ إذ نجده يقدم على نمط التركيب

نفسه تنويعة أخرى تتكاثف فيها الصور المتلاحقة التى لا نشعر لها بثقل فى أداء الصورة كما نجد فى قوله :

طلقةُ الماءِ الزجاجيةُ برصاصَتِها
الشفافةِ
سَدَّدَها البحرُ - بينَ النومِ واليقظةِ -
فأَرَدتْنِي عِشقًا
وغُشِيَ عَلىّ مِن وهجِ الظَّهيرةِ المُبتعدةِ

(مفتتح أول - فرح بالتراب رباعية الفرح)

وهى الصورة التى تعتمد بداية على ما تمنحه إضافة (الماء) لكلمة (طلقة) المبتدأ من تشكيل استعارىّ يجعل الماء سلاحًا يطلق (طلقاته) ويقيم بين المضاف والمضاف إليه مايرسخ تشكيل الاستعارة المكنية من إضافة لازم المشبه به المحذوف للمشبه ، ويأتى الوصف (الزجاجية) ليصدمنا فى مخالفته للحقيقة الاستعارية للمشبه به ؛ إذ إن الطلقة (لازم المشبه به) مصمتة معتمة فى الحقيقة ، أما الصفة : الزجاجية ، فهى تنقل لنا شفافية الماء المشبه ، ويبقى إيحاء الاستعارة بقوة اندفاع هذا الماء قائمًا فى جو الاستعارة ، وهو الإيحاء الذى يرسخه الشاعر بشبه الجملة الموصوف : (برصاصتها الشفافة) الذى يؤكد على صفاء هذا الماء فى اندفاعه وتدفقه ، وهو ما يمد ظلال الاستعارة بالترشيح (رصاصتها) ؛ وهذا المدخل الاستعارىّ الذى قدمه

الشاعر فى مبتدأ الجملة بمتعلقاته - يمد له ظلالاً ترشح بُعده الاستعارى فى جملة الخبر : سددها البحر التى تعتمد على ضمير الغيبة المضاف إليه (ها) فى تحقيق الربط اللغوى بين ركنى الجملة ؛ وتعتمد على معنى الإسناد فيها لترشيح المشبه به فى استعارة المبتدأ ؛ فهو يسند الفعل (سدد) - وهو الفعل الذى يناسب الظلال الاستعارية لكلمتى : طلقة ورصاصة - إلى البحر ؛ حيث أقام بهذا الإسناد استعارة مكنية تجعل البحر عاقلا يترصد الشعر ويسدد نحوه رصاصاته المائية الشفافة ؛ ليحقق من جراء ذلك هدفه المباشر : (فأردتنى عشقا) بالفعل (أردتنى) الذى يرسخ فعل تعمد البحر وترصده للشاعر ؛ ليرديه بالعشق ، ويأتى فى نهاية المقطع شبه الجملة : (من وهج الظهيرة المبتعدة) بوصفه (المبتعدة) الذى يجعل الظهيرة عاقلاً يبتعد من تلقاء نفسه؛ ليفسر لنا بوروده شبه الجملة (بين النوم واليقظة) ؛ فنفهمه فهمًا زمانيا ؛ ونحول على أساسه مشهد الاستعارة إلى صورة بصرية تجعلنا نرى المتكلم وهو يتأمل اندفاع قطرات الماء على وجهه بُعيد الغروب .

لكن المنجز الاستعارى الكامل الذى يحشد فيه الشاعر التجليات السابقة لتحقيق الامتداد : من موقف فكرى ، أو لغوى ، أو مجازى قد حققه الشاعر كاملاً فى استعارة فريدة تغلب على التورية الموجودة فى كلمة الغزالة : التى قد تكون

الحيوان الحقيقى ، أو المرأة الجميلة الرشيقة ، وذلك فى قصيدته « لا الرابية ولا النجم »

لا الرابية ولا النجم
الغزالاتُ للعشقِ أَمْ للردَى يَتَوالَدْنَ؟
للصيدِ واحدةٌ :
كانَتْ الشمسُ قطرةَ ماءٍ يُبارحُ
مكمنَهُ الجَسَديَّ ، شموسٌ تَحدرْنَ فَوقَ
رَشَاقتِها المُسْتَخِفَّةِ بِالصحراءِ وبالوَحْشِ
كانَتْ مسافاتُ رَقْصَتِها بَيْنَ عُنفِ التَرقُّبِ والسَّهْمِ ،
بينَ مُلوكِ القَبيلةِ والخَنْدَقِ المُتَبَاعِدِ ،
بينَ القُدورِ ورائحةِ اللحمِ والريحِ .
للعشقِ واحدَة :
أَرَأَيْتَ التفافَ العباءةِ!!
تبغٌ وجوعٌ يُصاوِلُهُ ، الكُحلُ واللهبُ المتوقدُ
تحتَ النطاقين يبتدرانِ القراءةَ
والشاعرُ اقتعدَ الأرضَ وهى عَلى
هَودَجِ خشبٍ يكشفُ الشمسَ والماءَ عن
برعمِ موجةٍ ، وهِىَ تُنصتُ ،
تَرمى الستائرَ وردًا من الظلِّ والنورِ فوقَ
الحوائطِ ، والأرضُ مشتبكٌ من غُصونِ

الدوائِرِ والورقِ الزخرفىّ ،
اشتباكٌ من الشجرِ المتوهم يستألفُ الطيرَ ،
هرجُ الغزالاتِ ، أحصنةُ الرجزِ ،
العرى تحتَ السماءِ الوسيعةِ
جمرٌ ومسٌّ دم يتخبطُ والصليان حريرٌ من الهذيانِ ،
تشققَ طمئُ التَذكرِ واندلعَتْ تحتَ أجنحةِ
الجنِّ ، والجوعِ كُرمٌ من القُبَلِ العنبيةِ
أرضٌ تفجرُ عن شجرِ الاشتهاءِ ،
الغزالةُ مدَّتْ لجُمَيْزةِ المتقاربِ والرجفةِ النثرِ
كفَّ الندَى مَلمس الطلِّ والغيمِ
« هل أنتِ لى من قديم؟ »
مزازةُ فاكهةٍ مِن قِطافِ البَواكيرِ ،
شُفٌّ ، مناديلُ تُلٍّ ،
حريرٌ تزالقُ من فوقِهِ الشمسُ والنمنماتُ
ولكننى حجرٌ شعلةٌ
مِن بروجِ القصيدةِ يهوِى
إلى الماءِ .

فجملته الافتتاحية : (الغزالات للعشق أم للردى يتوالدنْ؟!) التى تخلو من أداة الاستفهام ؛ حيث يعتمد على نبر الصوت - عند الإلقاء - أو استحضار الاستفهام فى الذهن - عند القراءة -

لتنغيم التساؤل ؛ هى جملة صادمة للمتلقى ؛ حيث جعل مفتتح حديثه استفهامًا يثير في الذهن تساؤلات يعتمد الشاعر فى إنتاجها على دور المتلقى الإيجابى فى أن يجعل الاستفهام وما وراءه حاضرًا فى ذهنه حال الاستماع أو القراءة ، وهو التساؤل الذى يكفى تفاعل المتلقى (قارئًا - مستمعًا) معه ؛ كى يجعله يلهث فى طول القصيدة محاولاً إيجاد مبرر لصدمة الاستفهام التى طرحها الشاعر فى افتتاحيته .

إن الاعتماد على الاستفهام بما يطرحه من قلق ودهشة - هنا - تنفيان ثوابت اليقين لدى المتلقى - يضعنا حال القراءة على مفتتح تشكل الاستعارة فى القصيدة ؛ فالمبتدأ (الغزالات) بكل اهتمام الشاعر به - بجعله فاتحة خطابه - قد أورده الشاعر جمع مؤنث سالم ، وهو الجمع الذى يؤكد إيحاء التورية فى الكلمة المفردة : غزالة ؛ فلو أراد الشاعر الحيوان الحقيقى فقط لصاغه جمع تكسير (غزلان) ولم يقدم لنا فعل الخبر فى نهاية جملة الإنشاء (يتوالدن) متصلاً بنون النسوة التى تشى بعاقل تعود عليه .

والقرينة اللفظية لكلمة التورية التى يقدمها الشاعر فى شبه الجملة : (للعشق أم للردى) بما يثيره حرف اللام من تخصيص ثم ما عطف عليه باستخدام (أم) تقرر ترشيح الدلالتين معًا وتساوى فرصة أن نستحضر الصورتين : الحقيقية للغزالة التى

تصاد ، والاستعارية للمرأة التى تعشق ،وتجعل مبعث الدهشة الحقيقى فى الاستفهام هنا (للعشق أم للردى) ؛ فهو يتعجب من أن تتوالد هذه الغزالات من أجل العشق أو الردى فقط ، وينتفى عن الذهن والتفكير أن هذه الغزالات قد تحتاج أن تحيا لنفسها - قليلا - خارج هذه النظرة التى تشكل مرتكزًا أساسيًا فى التعامل الذكورى مع هذه الغزالات ، وهو ما يؤكده الفعل (يتوالدن) بصيغة مضارعه التى تشى بكون هذه النظرة ديدن التعامل مع هذه (الغزالات) .

والشاعر لا يتركنا نتداح وراء التساؤلات التى فجرها شبه الجملة ؛ فيبدأ من البعد الحقيقى للغزالة (المشبه به فى الاستعارة التصريحية) ويفسر لنا مقصوده من شبه الجملة (للصيد) :

للصيد واحدة :

كانت الشمس قطرة ماء يبارح

مكمنه الجسدىّ ، شموس تحدرن فوق

رشاقتها المستخفة بالصحراء وبالوحش

كانت مسافات رقصتها بين عنف الترقب والسهم ،

بين ملوك القبيلة والخندق المتباعد ،

بين القدور ورائحة اللحم والريح .

وقد كفل له شبه الجملة (للصيد) أن يبدأ جملته بالمبتدأ

المؤخر النكرة (واحدة) ؛ وهو التنكير الذى يضفى شمولاً وعمومًا يتناسب مع ما طرحته جملة المفتتح الاستفهامية .

والمشهد على قصره يحمل قصة سينمائية كاملة بدأها الشاعر بإدارة عينه اللاقطة فى السماء التى تظلل المشهد ، ثم انتقل بتركيز عينه (Close up) لينقل لنا بطلته ونهاية دورها فى هذا المشهد من القصيدة :

كانت الشمس قطرة ماء يبارح مكمنه الجسدى

وهى جملة التشبيه التى تشى بقدم اللحظة المرصودة (من إيحاء الماضى فى كانت) وتقدم اللحظات الأولى للشروق فى تشبيه يعتمد على اسم كان (الشمس) مشبهًا وخبرها (قطرة ماء) مشبها به ، وهو التشبيه الذى يوحى بصغر حجم الشمس فى لحظات شروقها الأولى ، ويترك لجملة الصفة (يبارح مكمنه الجسدى) دورها فى تحقيق امتداد للمشبه به ، ويجعل مفعولها (مكمنه الجسدى) استعارة تصريحية عن السماء التى تبارحها الشمس فى أولى خطواتها ، وهى الاستعارة التى تجعلنا لا نغفل قيمة التشخيص التى يمنحها للمشبه به (قطرة ماء) بجعله عاقلاً يبارح (مكمنه الجسدى) ، وترسم علاقة حية بين السماء التى تحتضن الشمس ؛ فتجعل شروقها أكثر من مجرد عادة طبيعية أو سنة كونية .

الجملة تقدم يومًا واحدًا فى حياة بطلة المشهد (الغزالة) لم

تحفل فيه الطبيعة بما سيقع على هذه البطلة من آلام تنهى حياتها ، بل استمرت تمارس عادتها الكونية بكل اتقان وروعة ، وهى العادة التى تكررت كثيرًا على النوع الذى تنتمى إليه الغزالة ؛ لذا تأتى كلمة (شموس) جمعًا فى الجملة التالية لتدلل على تكرار وكثرة حدوث هذا المشهد فوق رأس الغزالة الواثقة من شمسها وصحرائها .

والشاعر بجملة : تحدرن فوق رشاقتها ، يمد إيحاء التشبيه الأول : الشمس قطرة ماء ؛ إذ يجعل الشموس التى تشهد رشاقة هذه الغزالة قطرات تنحدر ، ويجعل رشاقة هذه الغزالة منحدرًا مجسمًا تنزلق عليه القطرات ، لكن الصفة المقدمة فى اسم الفاعل : (المستخفة) لا ترسم بعدًا تشخيصيا لهذه الغزالة فقط ، بل ترسخ لثقتها فى قدراتها وبيئتها (الصحراء - الوحش) وهو ما يضع لنهايتها المقدمة مع خاتمة المقطع - بعدًا وحشيا تتفوق فيه سطوة الإنسان على الوحش الذى يطارد الغزالة ؛ لذا عندما ينقل إلينا هذه النهاية مستخدمًا (كانت) نجد المفارقة أشد :

كانت مسافات رقصتها بين عنف الترقب والسهم ،

بين ملوك القبيلة والخندق المتباعد ،

بين القدور ورائحة اللحم والريح .

فاستخدام (كانت) أول المشهد مع الشمس التى تشرق بسمتها الطبيعية ، يجعلنا ندرك الديمومة وراء هذه المطاردة التى

تترصد الغزالة فى مشهد الصيد ؛ لتكون نهايتها (بين القدور ورائحة اللحم والريح) ، وهى الديمومة التى تلقى بظلالها على البعد الاستعارى للغزالة - فى مشهد العشق - وتجعل الصياد البشرى أكثر غلظة من الصحراء والوحش على (الغزالة) المقدمة فى استعارة تصريحية عن المرأة الجميلة :

للعشق واحدة :

أرأيت التفاف العباءة؟!

تبغ وجوع يصاوله الكحل واللهب المتوقد

تحت النطاقين يبتدران القراءة .

وكما قدم مقصوده من مشهد الصيد ؛ يبدأ مشهد العشق بشبه الجملة : (للعشق) بكل معانى التخصيص التى يقدمها حرف الجر : اللام ، وما يمنحه شبه الجملة الخبر المقدم من إمكانية جعل المبتدأ (واحدة) نكرة تضفى عمومًا وشمولاً يناسبان حالة الاستمرار الواقعة بين (الغزالة) والصياد .

بدأ مشهد الحقيقة فى الغزالة بخبر حقيقى : (كانت الشمس قطرة ماء . .) أما هنا مع الغزالة الاستعارية فيبدأ بالإنشاء الاستفهامى :

أرأيت التفاف العباءة؟!

مخاطبًا آخر قد يكون صاحبًا حقيقيا أو متخيلاً أو مجردًا من نفسه ؛ ليحدثه ، جريًا على عادة القدماء فى استيقاف الصحب

وخطابهم ، ويقدم لهذا المخاطب السرَّ وراء هذه الدهشة التى يثيرها الاستفهام (التفاف العباءة) بما تحمله من كناية عن جمال القد والجسد ، وهى ما يوازى الرشاقة المستخفة فى الغزالة الحقيقية .

مع بعد الحقيقة ، كان الجوع دافع الصيد ، أما مع بعد الاستعارة فالجوع - أيضًا - دافع صيد من نوع آخر يبرزه استخدام الفعل (صاول : فاعل) بصيغة المشاركة التى توحى بصراع ما بين التبغ والجوع : التبغ بما يدلل عليه من معانى الفكر والسهد والتأمل ، والجوع بما يحمله من دلالة جنسية وحاجة لإطفائه ، يمثل بعد الاستعارة فى (الغزالة ملتفة بالعباءة) وسيلته ، وهو ما أكدته صفات هذه الغزالة :

الكحل واللهب المتوقد تحت النطاقين يبتدران القراءة .

من إيحاء كلمة (اللهب) ، والوصف (المتوقد) ، ويأتى شبه الجملة : تحت النطاقين مبرزًا سترًا يكفى ما يبدو منه لإشعال الجوع عند المتكلم/ الشاعر ؛ فتخرج منه القصائد ؛ وربما كان حديثه التالى ، ووصفه لحالة (الشاعر) بضمير الغيبة استمرارًا لحالة التجريد التى بدأها حين خاطب آخر فى (أرأيت) :

والشاعر اقتعد الأرض وهى على
هودج خشب يكشف الشمس والماء عن
برعم موجة ، وهى تنصت

ترمى الستائر وردًا من الظل والنور فوق
الحوائط ، والأرض مشتبك من غصون
الدوائر والورق الزخرفى
اشتباك منَ الشجر المتوهم يستألف الطير ،
هرج الغزالات وأحصنة الرجز ،
العرى تحت السماء الوسيعة .
جمرٌ ومس دمٍ يتخبط والصليان حرير من الهذيان
تشقق طمى التِذكر واندلعت تحت أجنحة
الجن ، والجوع كُرم من القبل العنبية ،
أرض تفجر عن شجر الاشتهاء

فى بعد الحقيقة بكلمة التورية (الغزالة) كان طرفا الصراع الغزالة وصياديها وفى الختام نهاية المشهد ، أما مع بعد الاستعارة فبطل المشهد الفعل الناتج من التفاف العباءة والجوع واللهب المتوقد ؛ لذا كان اهتمام الشاعر بالأفعال المضارعية (يكشف - ترمى - يستألف - يتخبط) فى بداية المشهد لتنقل درجاته من اللقاء الأوَّلى مع هذه الغزالة إلى ممارسة فعل العشق ، ويأتى ترتيب جمل هذه الأفعال كاشفًا لحالة العشق هذه ؛ فالشاعر - الذى يتحدث عنه صاحب قناع الحكى بضمير الغائب - يكشف أولاً وهى تنصت : وهو الفعل الذى تتخطى هى به حد السلبية إلى التفاعل بالاستماع الواعى لما يكشفه ؛

لتبدأ فى اتخاذ سواتر تسترهما (ترمى الساتر وردًا من الظل والنور فوق الحوائط) .

يعتمد الشاعر على ورود الحال فى الجملتين ليضيف بها بعدًا شعوريًا على المشهد فالحال الأولى : (وهى تنصت) تتخطى بها حد السلب إلى الإيجاب ، والأخرى : (وردًا) التى تأتى حالاً من الستائر وهى ترمى ، ترسم ظلالاً رومانسية على مشهد العشق وسواترها التى تتخذها لهما ، وتأتى بقية درجات الحدث مصاغة فى جمل اسمية تعتمد على المصدر بما تمنحه للمعنى من استمرار وإطلاق عن قيد الزمان ؛ فنجد (اشتباك - هرج - العرى - مس) ، وتأتى بعدها الجملة الماضوية نتيجة ثابتة تتحقق بعد المقدمات السابقة :

تشقق طمى التذكر واندلعت تحت أجنحة

الجن ، والجوع كرمُ من القبل العنبية .

عندما قرأ الباحث كلمة (الجوع) فى بداية المشهد بدلالة جنسية ألقت بظلالها على المشهد كله ، فإنه لم ينأ عن الحقيقة فيها ؛ فهذه الجملة تؤكد قراءة الباحث وذلك إذا نظرنا فيها إلى الفعل (اندلعت) بكل ما يحمله من نار وتأجج يزيد إيحاؤهما مع شبه الجملة (تحت أجنحة الجن والجوع) التى يجعلها فاصلاً بين الفعل وفاعله (كرمُ) بما توحى به من تشابك وكثرة مع حرف الجر (من) البيانية التى تجعل هذه الكرم (قبلاً عنبية) .

الشاعر يمزج - فى هذا المشهد - بين لحظتين : لحظة الحدث نفسه التى تأتى فيها المقدمات المعتادة بنتائج وثيقة يستخدم لتأكيدها الماضى (اندلعت) ، ولحظة تأمل تجعل كل هذه المقدمات حاملة نتائج تتكرر مع تكرارها :

أرض تفجرُ عن شجر الاشتهاء

وهى النتيجة التى صاغها بنكرة (أرض) لتؤدى دورها فى عموم النتيجة التى يريدها ، والفعل المضارع (تتفجر) الذى يناسب هذا العموم ، والجمع (شجر الاشتهاء) الدال على التنوع والكثرة ، ثم يقدم النتيجة التى يلهث وراءها :

الغزالة مدت لجميزة المتقارب والرجفة النثر

كف الندى ملمس الطل والغيم

«هل أنت لى من قديم»؟!

وهى النتيجة التى نفهم منها قيمة المرأة ملهمة لأشعاره وهو ما أكدته كلمات : المتقارب ، والرجفة النثر ، والقصيدة . . .

لقد تغير ضمير الحكى فى القصيدة ثلاث مرات توازى تحولات فى الرؤية : فأولاً عندما ظهرت الغزالة كان تعبيره : (أرأيت التفاف العباءة؟!) تجريدًا وخطابًا لآخر - هو على الأرجح نفسه - ثم الحديث بضمير الغيبة عن (الشاعر) وهو الحديث الذى وازى القص المشهدى السابق ، ولعل الشاعر أراد به أن يتحدث عن لحظة جمعت اثنين : شاعرًا ومحبوبته ، كان

الشاعر فيها إنسانا ، لكن استخدام (الشاعر) فى مفتتح الحكى يجعلنا نستنفر أذهاننا لنستحضر الإحساس الزائد الذى يمتلكه هذا الشاعر ويدفعه لقول الشعر ؛ أى يدخل لحظة المشهد السابق إنسانًا وشاعرًا معًا ، ثم يأتى التحول الأخير لحركة الضمير فى القصيدة ، وهو المصاحب لختام القصيدة :

ولكننى حجر شعلة

من بروج القصيدة يهوى

إلى الماء

ليصبح الحكى ذاتيًا ويتوعد صاحب القناع والمحكى عنه مع الشاعر ، وهو ما يلقى بظلال من الالتفات على تحول الضمائر فى رحلتها بالقصيدة .

والشاعر بختام هذا المقطع يقدم صورة مخالفة للبعد الحقيقى مع الغزالة ؛ إذ قدمها بين القدور والريح ، أما هنا فبُعد الاستعارة يجعل الغزالة فاعلة ملهمة فى قصائد تفجر طاقاته الشعرية إلى منتهاها .

الهوامش

(١) الأسرار ، ص ٢٠ .

(٢) الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية ؛ مجيد عبد المجيد ناجى ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر بيروت ، ط١ ، ١٩٨٤ ، ص ٢٢٠ .

(٣) الأسرار ، ص ٤٣ .

(٤) الخطاب الشعرى عند محمد عفيفى مطر ، ص ٣٠٧ .

(٥) الخطاب الشعرى عند محمد عفيفى مطر ، ص ٣٠٧ .

(٦) أسرار البلاغة ، ص ٣٠ .

(٧) النخو الوافى ، ٤/ ٣٧١ .

(٨) ينظر/ النحو الوافى ، ٤/ ٣٧٨ .

(٩) السابق ، ٤/ ٢٧٩ .

(١٠) السابق ، ٤/ ٣٦٩ .

(١١) يكتب السطر الأول عَروضيًا كالتالى : ونامَ لْ همْ/ سُ ما عادتْ/ سوَ لأفكا

// ٥/ ٥/ ٥ - // ٥/ ٥/ ٥- // ٥/ ٥/ ٥

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

(١٢) النحو الوافى ، ١/ ٢٣٤ .

(١٣) وهو ما استخدمه الشاعر فى قصيدة : سهرة الأشباح بالديوان نفسه ؛ إذ يؤكد زاوية الرؤية هذه ؛ حيث يعتبر المواويل هى الميراث الفعلى للحقول والأرض :

أفتح الآن زجاج النافذة

علنى أسمع ميراث الحقول

وتواشيح الدخول

ومراسيم انفتاح الشىء للشىء

وأسرار الفطام

. فاستخدام كلمة (أسمع) و(تواشيح) مع عبارة (ميراث الحقول) قد يحملنا على فهمها كناية عن هذه المواويل التى تنبت مع الناس فى هذه البلاد ، وهى ما يعتبره زاده وعلامة رجولته الكاملة ، ووعيه بنفسه (أسرار الفطام) .

(١٤) تجدر بنا الإشارة إلى أن هذا الاستخدام لكلمة (الغزالة) قد أكده الشاعر فى موضوع آخر أشد تكثيفًا وتداخلاً بين بُعدى الحقيقة والمجاز ؛ حيث يستخدم مع البعد الاستعارى مرادفات البعد الحقيقى :

قلت : اتبع رقص الغزالة فهى تغوى فى
دمائك لهفة الشعر المزلزل والحنين الصعب
لا تدرى أتغويك القنصية؟ أم هى الصياد يرقب
بغتة من غفلة الأنس الرحيم فتدريك بما
يشف وتنثنى ودماك تشخب

(وقتُ ما لموتٍ ما / رباعية الفرح)

فنجده يمزج بين حقيقتها (القنصية - الصياد) ، واستعاريتها (رقص - تغوى - تنثنى) وهو المزج الذى يجعلنا نعود إلى قصيدته : (لا الرابية ولا النجم) لنتساءل :

الغزالات للعشق أم للردى يتوالدن؟!

الفصل الثالث

الكناية

والمراد بالكناية « أن يريد المتكلم [الشاعر] إثبات معنى من المعانى فلا يذكره باللفظ الموضوع له فى اللغة ، ولكن يجىء إلى معنى هو تاليه وردفه فى الوجود ، فيومئ به إليه ، ويجعله دليلاً عليه »[١] ، وعلى هذا ترسخ علاقة الاستبدال فى الكناية وهى العلاقة التى تسمح لها دائما أن تكون أبلغ من التصريح ؛ لأنها تثبت المعنى وتقرر إثباته ، لا عن طريق زيادة المعنى ، بل عن طريق زيادة إثباته « **فإثبات الصفة بإثبات دليلها وإيجابها بما هو شاهد فى وجودها آكد وأبلغ فى الدعوى من أن تجىء إليها فتثبتها هكذا ساذجًا غافلًا** »[٢]

إن علاقة الاستبدال هذه هى التى تجعلنا نقبل بورود معنى المعنى فى تعبير الكناية ؛ وذلك إذا اعتبرنا لفظ الكناية ذاته دالاً ذا مدلولين ؛ فسيكون أولهما معناه المباشر ، ويكون ثانيهما المعنى الردف لهذا المعنى الصريح وهو المعنى المستتر خلف الجلىّ ، وهو المعنى المتوارى دائمًا خلف طيات من القول .

وهذه العلاقة هى التى تمنح الفرصة للشاعر فى أن يبدع بعلاقته باللغة أنماطًا غير مألوفة من التعامل التشكيلى مع لغته

وصوره ؛ إذ تسمح له الكناية - إذا أراد - أن يتوارى خلف أخرى ، أو ملامح شخصية أخرى ؛ فتبرز لدى الشاعر المُجيد الفرصة فى أن يتناص مع روح أخرى فى قصيدته : يرتدى قناعها أو يستدعيها لتتحدث بلسانه ، أو يطرح من خلالها مواقف ورؤى تقنُّعه .

كما أنها تسمح - دائما - للشاعر أن يتّقى مواطن الزلل وأن يهرب من كل لوم أو مؤاخذة قد تطلقها عليه صراحته ؛ وبالتالى يبرز بشكل ما قيمة التعبير الكنائى فى الصورة الشعرية إذا تعلق الأمر بموقف أو رؤية حياتية لا يستطيع الشاعر التعبير المباشر عنها ؛ لأسباب عدة ، وتتيح لشعره الفرصة فى أن يخلق جدلاً بين القارئ والنص ذاته ؛ إذ تقوم الكناية الجيدة بتحويل القارئ من سلبى الاستقبال إلى إيجابى ؛ ليدلى بدلوه فى تشكيل صورة النص التى طرحتها عليه الكناية ، بما فيها استنفار لمعرفة هذا القارئ اللغوية والبيئية والحياتية أو لقاموس شعرى لدى شاعر ما .

وإذا نظرنا فى موقف عفيفى مطر من استخدام الكناية فى تشكيل الصورة الشعرية : فسنجده - **أولاً** - غير بعيد عن الرؤية السابقة ، **وثانيًا** : نجده قد بدأ بسيطًا بلا تعقيد أو تداخل مع وجوه بلاغية أخرى ، ثم مال إلى أن يحشد فى تعبيره الكنائى ظلالاً لصور أخرى تجعل موقف المتلقى فى تتبعها يتطلب بعض

الجهد حتى ينتهى إلى كشف الدلالة الإيجابية لها أو معنى معناها أو أن يكتشف أساس الاستبدال الذى تقوم صورة التعبير الكنائى عليه ؛ الأمر الذى يجعلنا نعتبر أن أسلوب الكناية - فى شعره - هو وسيلة ملائمة للتعبير عن المعنى ؛ لأنه يجعل صورته باستخدام الكناية « **أكثر تمكنا على إثارة الانفعالات وقابلية على جعل موقف المتلقى منها ملائمًا** »(٣)

ومن هذا المنطلق توافقنا عبارة مثل : (رءوسها المجوفة) فى قوله :

تخرجُ من دفاترِ الأعمالِ والأقوالِ
أشباحُها المرصودةُ
ترفع لى رءوسَها المجوفةَ

(سهرة الأشباح ، والنهر يلبس الأقنعة)

حيث يقدم فيها المفعول به (رءوسها) ويعتمد على دور الصفة (المجوفة) فى أن يشكل به كناية عن صفة هى تفاهة العقول التى تناسب عنوان القصيدة : سهرة الأشباح ، وتمثل مع فاعل الجملة المستتر (الضمير « هى » العائد على الأشباح) ظلاً لحالة خواء عقلى تتحكم فى مقدرات الناس وأعمالهم ، وهى الفكرة ذاتها التى استثمرها فى مقطع آخر من القصيدة ذاتها عندما يقول :

أرىَ عيونَ الشرطةِ السريَّةِ

تلمعُ من وجهٍ إلى وجه
وتسكبُ الوجوه فى الشوارِع الخلفيةِ
كلُّ قفا وراءه عينانِ تخرقانِ ظلمةَ النخاعِ
تسألان عن هواجسِ الهويةِ

فهو يعتمد على دور تركيب أسلوب الكناية (كل قفا) - بما يوحيه من شمول وعموم فى إضافة (كل) إلى (قفا) ، وما يكنى عنه من غفلة للبشر المراقَبين - فى أن يعطى للاستعارة (تسكب الوجوه فى الشوارع الخلفية) إيحاءً بكثرة المراقبين الذين يتفننون فى تأويل الأفكار ومحاكمة الرءوس ؛ وهو ما أضفاه على التركيب ورود الكناية : (ظلمة النخاع) باعتبارها كناية عن موصوف هو الأفكار التى تدور فى داخل الرأس ، بأن قدمها مفعولاً به فى جملة الصفة : (تخرقان ظلمة النخاع) وجعل فاعل الجملة (ألف الاثنين) رابطًا الصفة بالموصوف النكرة (عينان) الذى ساقه مجازًا مرسلاً عن (الشرطىّ السرىّ) علاقته الجزئية .

والواضح أن رصد حالات الخوف من هذه السلطة البوليسية التى تصل إلى حد الجبن هو حجر دائر فى مجموعة قصائد « سهرة الأشباح » وهو ما يعيدنا إلى القدرة الهروبية للكناية التى تعطيها للشاعر فى التعبير عن واقع أليم دون تصريح ؛ حيث نجده أكثر تركيبًا وأشد مفارقة - فى أداء المعنى - وذلك فى قوله :

كلمَا فكرتُ فى الأرضِ التى أسكتَها الليلُ الطويلُ

وانقسامى كلما أبصرتُ فى الأعينِ تاريخَ الجراحِ الراعفةِ
شدَّنِي وجهكِ يا طفلَة رُوحِي الواجفة
شدنى - فى فمكِ الضاحكِ - طعمُ الأرغفةِ

حيث يطالعنا التركيب بالشرط : (كلما فكرت . .) الذى يقرر بداية موقف الشاعر من الظلم الشديد المقدم فى إيحاء الاستعارة : (الأرض التى أسكتها الليل الطويل) ؛ إذ يجعل الأرض عاقلاً يُسكَتُ ، والليل مُسْكِتُهُ ، وهى الاستعارة التى نعتبر فيها (الأرض ، والليل الطويل) مشبهين ؛ وذلك نظرًا لورودهما مفعولاً وفاعلاً للفعل (أسكت) ، والإنسان العاقل الذى يُسكِتُ ، ويُسكَتُ مشبهًا به ، ويمكن أن نتعامل مع (الليل الطويل) المشبه باعتباره كناية عن الظلم الذى طال أمده ؛ فنصبح مدركين لخطورة (سكوت الراصد/ الشاعر) على هذا الظلم ، وهو الإدراك الذى يرسخه - عندنا - الشاعر باستخدام العطف :

وانقسامى كلما أبصرت فى الأعين تاريخ الجراح الراعفة

ليصبح المعنى (كلما فكرت فى انقسامى) ؛ فيزداد إحساسنا بفجيعة ما يواجهه هذا الراصد ويشهده بانقسامه بين سكوت وخنوع أو رغبة فى الثورة على هذا الظلم ، وتأتى جملة جواب الشرط : (شدنى وجهك يا طفلة روح الواجفة) بفعل ما ضوىّ (شدنى) يُثّبتُ انحيازه تجاه مستقرٍّ ما : الثورة أو الاستسلام ،

ولا يحل هذه الحيرة فى اتخاذ الموقف إلا جملة الكناية المقدمة فى آخر المقطع :

شدنى - فى فمك الضاحك - طعم الأرغفة

التى تعلن بوضوح انحيازه إلى المزيد من الخنوع ، وهى ما أتت فى كناية عن المفهوم : (أكل العيش بالجبن) ؛ ليصبح ضمانه كى لا يُحارَب فى مأكل طفلته هو الخضوع والجبن المستمرين ؛ ويصبح (الولد مبخلة مجبنة محزنة) .

قد نفهم هذا الخضوع والحرص على ضمان سبل الحياة : طعم الأرغفة ، لمن يتحمل مسؤليتهم : طفلة روحى الواجفة على أنه نوع من الإيثار الذى يضحى فيه الشاعر بموقفه الشخصى وقناعاته التى تظهر فى المقطع السابق ، فى سبيل قيامه بمسئوليته الشخصية أكثر من فهمنا له على أنه جبن وهروب ؛ ليظل حجر الرحى الذى يعانى منه شخصيًا هو انقسامه بين المسئولية الشخصية والقناعات الفكرية التى تجعله يعى تشتته هذا .

وجملة الكناية التى أحدثت هذه المفارقة فى الموقف ، وكانت عصب الصورة التى يطرحها المقطع قد صاغها الشاعر تأكيدًا لهذه القناعات بتقديم شبه الجملة : الجار والمجرور (فى فمك الضاحك) على الفاعل (طعمُ الأرغفة) لتظل المفارقة الأساسية فى وصف (الضاحك) لفم الصغيرة ؛ فيقدمه الأب على نفسه وقناعاته .

والاهتمام بدور الكناية فى رسم الصورة بمقطع كامل ؛ كى تصبح هى المحور الأساسى فى حركة الأداء الشعرى - لدى الشاعر - نجده فى مراحل مختلفة من مسيرته الشعرية ؛ فعلى الرغم من أن الكنايات السابقة من مرحلة متأخرة نسبيًا و « النهر يلبس الأقنعة » فإننا نجد فى مراحل شعرية سابقة عليها كديوان « كتاب الأرض والدم » هذا الاهتمام بدور الكناية فى رسم الصورة الشعرية فى مقطع كامل أو قصيدة قصيرة كاملة كما فى قوله :

العالَمُ مترٌ فى مترين
والشمسُ اسوَدَّت . حطَّت حَجَرًا فى العينينِ
وأَنَا أصرخُ فى جَسَدِى - التابوتُ
وأرى وَجْهِى المربَد
ملهوفًا يَنْشَعُ فِى حجرٍ أسود
وأرى صوتِى المرتَدّ
كفنًا حولَ القلبِ وقَيدًا فِى الرُسغَينِ

(من كتاب السجن والمواريث - كتاب الأرض والدم) .

فالتشاؤم ، والألم الشديد ، وضياع الأمل - هى اللازم الكنائى لهذا المقطع الذى يرسم صورة سجين (ميت) يصبح العالم بالنسبة له : (مترًا فى مترين) فى كناية عن صفة هى ضيق المكان الشديد ، وتصبح رؤيته السوداوية (من إيحاء : الشمس

اسودت) هى أساس تعبيره وحالته ، وتصبح الكناية الجميلة (على مستوى التشكيل الشعرى) موحية بالإحساس بأن وحدة هذا السجين هى حدود عالمه :

أرى صوتى المرتد

كفنا حول القلب وقيدًا فى الرسغين

وهى الكناية التى تخرج من إهاب تشبيه يجعل صدى الصوت (صوتى المرتد) كفنًا وقيدًا حول رسغيه .

والكناية السابقة فى جملة « العالم متر فى مترين » قد نفهمها على أنها كناية عن موصوفات ثلاثة ؛ فقد يكون السجن وهو ما عبر عنه بضيق المكان ، ونجد بالمقطع ما يؤازر هذا الفهم : (قيدًا فى الرسغين) .

أو القبر وهو الفهم الذى قد نقبله من عنوان القصيدة « مقبرة الارتحال » ومن كلمتى : التابوت - كفنًا . أو يكون المقطع - كله - كناية عن رغبة الروح الشديدة فى الانعتاق من أسر المادة والجسد اللذين يقيدانها - وهو ما يميل إليه الباحث - فيصبح العالم أضيق ما يكون : (متر فى مترين) ؛ إذ استسلمت هذه الروح لمتطلبات الجسد - التابوت الذى يقيدها ، وتصبح لحظة الانعتاق من متطلبات هذا الجسد سموًّا عن العالم الضيق ومحاولة للكشف عن آفاق لا تسودُّ بها الشمس .

ما أنجزه الشاعر - فى المقطع السابق - يعود ويؤكد عليه

فى مقطع آخر ، أو قصيدة قصيرة أخرى : انتظار ؛ حيث ينتظم القصيدة كلها خيط التعبير الكنائى عن الضجر والإحساس الشديد بالإحباط :

أَتَخَشَّبُ فِى مقهَى العالَم
مُنتظرًا من يُطعمنى أو يَسقينى
تَغرِسُنِى اللحظةُ بعدَ اللحظةِ فى خشبِ الكرسِىِّ
يَسَّاقطُ فوقى صوتِى المتجمدُ وذبابُ الأعينِ
أضحكُ فى مقهى العالم
مُنتظرًا من يَهزمُنى أَو أَهزِمُه فى معركةِ النَّرد
مُنتظرًا أن تَرحَمنِى الأرقامُ
مِن ذِكرى التركةِ . .

(انتظار ، كتاب الأرض والدم) .

ولأن حالة الضجر والإحباط فى هذا المقطع مستمرة ؛ نجد لغته تنقل لنا هذا الاستمرار بافتتاحيتها بالمضارع : (أتخشب) ، وجعل اسم الفاعل (منتظرًا) حالاً من الفاعل المستتر فى (أتخشب) وهو ما نجح به الشاعر فى جعل حالة الانتظار متجددة بتجدد الحدث الأصلى (التخشُّب فى مقهى العالم) ، وتستمر لغته فى رسم هذا التجدد بأفعال : (يطعمنى - يسقينى) لتكتمل بهما دائرة الانتظار فى مقهى العالم .

مع السطر الثالث تبدأ لغة الألم والعدم فى القفز أمامنا ؛

فنجد الاستعارة : (تغرسنى اللحظة بعد اللحظة فى خشب الكرسى) التى تجعل من اللحظة عاقلا يمارس فعل الغرس على الشاعر ، وتأتى شبه الجملة : فى خشب الكرسى ؛ لتنفى من أذهاننا وهم الخير الذى ننتظره مع الفعل (غرس) ، ولتثبت فى الذهن حالة التخشب الأولى وتبقيها بارزة وبازغة للعين ، ثم تؤصل هذه الحالة باستخدام حرف الجر (فى) .

الاستمرار الذى يطرحه الشاعر لهذه الحالة من الضجر لا يتوقف - هنا - بل يمتد إلى سطور المقطع الأخرى لنجد مع السطر الرابع حالة الضجر قد وصلت إلى قمتها - على المستوى النفسى للأداء - وصارت حدود تعامل الشاعر معها غير منتهية ؛ لتصبح حالة الاستعارة (صوتى المتجمد) مناسبة لفعله (يسَّاقط) الذى بدأ به الجملة ، أما العطف المقدم فى (ذباب الأعين) فيضع إيحاء الاستعارة بالملل والضجر على طريق خيط الكناية الذى ينتظم المقطع .

والأبيات الأربعة الأولى هى مرادفات حالة التخشب ، وهى الحركة الأولى التى تنتظم عقد الكناية ، أما الأبيات الباقية (٥ - ٨) فهى الحركة الأخرى التى يكتمل بها للكناية دورها فى المقطع ؛ وذلك من خلال المفارقة التى تجعل الشاعر اعتاد على حالة الموات الأولى واستمرأها وتكيف معها فتكون النتيجة مع الحركة الثانية :

أضحك فى مقهى العالم

والفارق بين السطر الأول ، وهذا السطر هو تغيير كلمة (أتخشب) إلى (أضحك) وعلى الرغم مما قد يوحى به التغيير فى هذا السطر من فرح وبهجة تناقضان الحالة الأولى ؛ فإن هذا التناقض البادى هو جوهر معنى الكناية ؛ فالشخص الذى يرتدى قناع الحكى هنا يفقد واحدة واحدة أولويات الحس الإنسانى التى تجعله لا يشعر بالكارثة التى يقترفها وهو يسكب ماء وجهه على مقهى العالم ، ويكون التعبير التالى لتساقط ذباب الأعين عليه هو الضحك ؛ لتتحول حياته إلى عبث كامل - بإيحاء الكناية فى : (منتظرًا من يهزمنى أو أهزمه فى معركة النرد) ، وهو العبث الذى يحول توافه الأمور إلى معارك مصيرية .

والنتيجة التى يقدَمها فى سطريه الأخيرين هى الصعود للهاوية الكاملة قد تكون المبرر لحالة الفوضى والعبث التى تنتاب هذا الشخص ؛ حيث يتخذ من أفعال التخشّب ، والانتظار ، والتبادله - مهربًا ومفرًا من ذكرى التركة التى يحملها على كتفيه أو تحملها له بلده ولحظته التاريخية .

ومن صور ورود الكناية فى أعمال الشاعر يبرز تعريضًا فى قوله :

لو كُنتُ شَاعرًا يا سَادتى القُراء

لاغتسلتُ فى أحرفى قوالبُ الأشياءِ

وانفلتت يدى المخبأةُ

بينَ السطورِ فجأةً لتنقشَ المياهَ بالدماءِ

(لو كنت شاعرًا / ملامح من الوجه الأمبيذوقليس)

فالشاعر يقدم كناية يعرِّض فيها بالشعراء الذين يرفض أساليب كتاباتهم الشعرية وطرائق رؤاهم الفكرية للعالم من حولهم ؛ فيقدم لهم الفهم المثالى - من وجهة نظر إنسان بسيط - لا يهتم بما ينشغلون به ، بل يهتم بكيف يكونُ الشاعرُ شاعرًا ، وهو التعريض اللافت والمثير للانتباه - حقًّا - فقد نجح الشاعر فى أن يصوغ كلماته لتبرز موقفًا لإنسان بسيط ؛ حيث استخدم فى مفتتح كلامه (لو) حرف الشرط غير الجازم وأداة الامتناع ليبرز للسادة القراء - لاقراء شعره الذين يخاطبهم - بل القراء الذين يتحدث فى شعره - عنهم ومعهم صاحب ضمير الذات بالقصيدة - يبرز لهم رأيه فيما يقرأون ويقرأ معهم من شعر فى جملةِ الجواب (لاغتسلت فى أحرفى . . بالدماء) أو استحقاق لقب شاعر لمن يكتبه[٤] ، وهو الذى نفهم من وروده فى جواب (لو) عدم تحققه وامتناع حدوثه ؛ لذا يقدم للشعراء الفهم الذى يطرحه إنسان بسيط ؛ ليقتدوا به .

الكنايات السابقة - على ما بها من تشكيل يبرز الصورة الشعرية أو الموقف الفكرى لدى الشاعر لم تتعد مفهوم المقاطع الصغيرة ، لكن الباحث يجد كناية فريدة فى قصيدة : « مناظر

صغيرة من ساحات مدينة ميتة » إذ تسهم قصائدها الأربع القصيرة : المجنون المتجول ، والانتحار ثرثرة ، والمغنية الشمطاء ، وتتويج الشاعر ؛ فى جعل القصيدة كلها كناية بالإيماء والإشارة ؛ حيث تشير - فى وضوح تام - إلى حالة قريبة جعلت هذه المدينة ميتة بالفعل ؛ وعلى الرغم من الاستقلال الشكلى للقصائد الأربع القصيرة التى تشكل كلها مفهوم الكناية بالإيماء والإشارة هنا فإن الشاعر يعتمد فى داخلها على ما تصنعه الكناية بالرمز والتعريض ؛ إذ يشير عن قرب فى خفاءٍ لمشهدين تسببا فى أن يجعلا المدينة ميتة ، وبرزا صورتين مختلفتين لهذا الموت فى الوقت نفسه .

أول المشهدين والكنايتين فى قصيدته : المغنية الشمطاء التى تعتبر كناية بالرمز عن مطربة رسخت حالة موات كاملة فى هذه المدينة ؛ إنه يشير إليها - خفية - بقوله :

فى صوتها دياثةُ العجوزِ
ومدُّها للألفِ المهموزِ
غباوةٌ تسفحُ من صدورِنا غمغمةَ الطبيعةِ
تمسخُ فينا صوتَنا المنقوعِ فى الرعبِ وفى خْابيةِ الفجيعةِ
تسوقُنا فى العرسِ الغبىِّ
أو تطردُنا بصوتِها من شارعٍ لشارعٍ بلا انقطاع

حيث يوازى بين حالتين : حالة المغنية الشمطاء التى

تستمتع بأن تردد (آه) وتمدها باستمتاع (من الكناية عن صفة : مدها للألف المهموز) دون أن تدرك الأثر السيئ لصوتها ؛ إذ يرون صوتها مجرد « غباوة » تخصص بجمل مضارعية : (تسفح - تمسخ - تسوقنا - تطردنا . .) التى تعطى إحساس التواصل وعدم الانقطاع فى هذه المعاناة .

وحالة الألم التى تشير إلى أن هذه المطربة الدهرية - كناية عن استمرارها عبر عقود مختلفة تقوى صفة العجوز أول المقطع - منقطعة عما يحدث لهؤلاء المستمعين من (رعب) ينقع فيه (صوتهم) وهو الرعب المعرف بأل للعهد ولتحديد لحظته التى يقع فيها بموت هذه المدينة ، وهو التعبير الذى يجعل (الصوت) - بكونه وسيلة صراخ المستمعين وأداة تعبيرهم عن أنفسهم فى مقابل صوت هذه المطربة الدهرية المجلجل - طرفًا فى استعارة تشبيهية بحبوب جافة تنقع لتطرى أو تنبت ، ويجعل هذا الرعب المَعروف الماء اللازم لإنبات هذا الصوت ونقعه ، وهى الاستعارة التى مد ظلالها بالترشيح فى كلمة (خابية) التى يستقر بها ماء الشرب .

أو (فجيعة) يعيشون فيها فى مقابل استمتاعها بمد الألف المهموز ، وهو التركيب الذى نجح به حرف الجر (فى) فى أن يضفى إحساسًا بالاستقرار والإحاطة التامين بهما (فى الرعب - فى خابية الفجيعة) .

وآخر المشهدين والكنايتين فى قصيدة : تتويج الشاعر ، والتى تدور فى بعدين تعريضىّ ، وإشارىّ :

الإشارىّ منهما حينما يومئ عن قرب وفى وضوح لشاعر يصف صورته بقوله :

رأيتُه بالشاربِ المهدولِ
ووجهُهُ المُصفرُّ والبشائرُ التى تبيضُّ فى
مفرِقِه ، وصَوْتُهُ المُخنَّثُ المهزولُ

والتعريضى منهما عندما يقدم صورة قريبة مما فعله فى كناية (لو كنت شاعرًا) السابقة فيقول :

أَناَ احترقَت فى قصائدى قافيةُ التأبين
أَلطمُ خدَّىَّ أمامَ هودجِ العُرسِ الذى
يُقامُ حينما تنتحرُ العروسُ

فى تعريض بما يفعله الشاعر المتوج الذى يستشهد به على ساحات المدينة الميتة ؛ حيث يوحى لنا بأن ما يشير إليه هو حقيقة واقعة لا مشهد متخيل باستخدام الفعل (رأيت) ماضيًا للتحقق ، وجعل موضع الرؤية - هنا - رؤية عينية ؛ فأتى الفعل متعديًا لمفعول واحد فقط هو ضمير الغيبة المتصل بالفعل (الهاء) ثم يواصل رسم الأبعاد الحقيقية لهذه الرؤية العينية عن طريق شبه الجملة (بالشارب المهدول) ، وما عطف عليه (ووجهه . . . المهزول) ، وذلك بأن جعلهما حالاً من الفعل (رأى) وجعل

صاحب الحال ضمير المفعول (هاء الغيبة) التى تعود على الشاعر المتوج فى عنوان القصيدة ، والحال بما تبذره من صفات للحظة رؤية هذا الإنسان المشاهد تؤكد ما صنعه حين استخدم الفعل (رأى) للرؤية العينية ؛ وهو بدوره ما يشير إلى أن هذه الرؤية حقيقة لا مجازا ؛ بما يرسخ البعد الإشارى فى الكناية ؛ حيث يومئ بها عن قرب وفى وضوح إلى صورة معاينة وهو ما أكده فى القصيدة بعد ذلك حين يستخدم الفعل (رأيت) متصلا بتاء الفاعل ؛ إشارة إلى مسئوليته الشخصية عن الرواية ، وجعل القضية التى يتحدث عنها عين يقين لا علمه ؛ فيقول :

رأيته تحتَ تأرجحاتِ الضوءِ والظلالِ

مُنطفئًا إذا تكلمَا

مُشتعلًا إذا تلصَّصَ التساؤلُ الماكرُ عن

حقيقةِ المملكةِ

حيث يقيم فيها موازنة بين حالى الشاعر تحت تأرجحات الضوء والظلال ؛ فيكون (منطفئًا) مرة ، و (مشتعلًا) أخرى .

واستخدام (منطفئًا) مع (إذا تكلما) تشى برأيه فى هذا الشاعر المتوج الذى ينطفئ بريقه ويخبو إذا استخدم فعل (التكلم) وسيلة - وهو الشاعر للإبانة والإفصاح - و (مشتعلًا) متوهج البريق إذا سارت الأمور إلى ما لا علاقة له بالشعر :

إذا تلصص التساؤل الماكر عن حقيقة المملكة .

حيث يرسخ البعد التعريضىّ لكنايته فى :

الصمتُ ، فى أزمنةِ الحيرةِ والخناجرِ
وجثةُ القصائدِ القديمةِ
يسحبُها وراءَه مِن مقعدٍ لمقعدِ

إذ نجد فيها (جثة القصائد القديمة يسحبها وراءه من مقعد لمقعد) كناية عن إفلاس هذا الشاعر التام ، وهو ما يجعله يعيش على اجترار الماضى فى قصائده ؛ مما يناسب بعد الإشارة فى (منطفئا إذا تكلما) ويرسخ إشارته .

مع نهاية القصيدة يمزج الشاعر بين البعدين : الإشارىّ والتعريضى فى كنايته فيقول :

رأيتُهُ تحتَ تأرجحاتِ الضوءِ والظلالِ
مُطأطئًا يلبسُ تحتَ جلدِه عباءةَ الطاووسِ
مُستجديًا فى زمنِ الفراغِ والطقوسِ
كرامةَ السخرةِ والإهانةِ

فنلمح الظلال الإشارية لفعل عين اليقين : (رأيته تحت تأرجحات الضوء والظلال) وهو ما يجعلنا ننظر تأرجحات الضوء والظلال هنا - فى ختام القصيدة - على اعتبار أنها النور أو الظلام الحقيقيين ؛ فيرشحان مفهوم الرؤية العينية التى ترسخ الفهم الإشارى للكناية ، أو على اعتبار (تأرجحات الضوء والظلام) كناية عن حالتى الشهرة وخفوتها مع هذا الشاعر ،

ويمد ظلال التعريضى بالأحوال : (مطأطئًا - مستجديًا) وهما ما يراهما الراوى منافيين لكينونة الشاعر الحقيقية ؛ إذ يطأطئ رأسه لسلطة تتوّجه وهو الذى يمتلئ كبرًا (من إيحاء كناية : يلبس تحت جلده عباءة الطاووس) ، أو يستجدى (كرامة السخرة والإهانة) ، وهما ما يراهما شاعرنا الراصد لهذا الموقف منافيين لكينونة خُلقِ (الشاعر) على إطلاقها ؛ فُيعرضَ بصاحب هذا الموقف .

ربما إذا نظرنا فى تاريخ الإصدار الأول لديوان : ملامح من الوجه الأمبيذوقليس (١٩٦٩) الذى تضمن قصيدة : مناظر من ساحات مدينة ميتة ، لأدركنا أن الشاعر استخدم هذه الكناية بالتعريض فى القصيدة ليشير بها إلى حالة قريبة ومدينة حقيقية تتوافر فيها الحالات الأربع ؛ فتجعلها تستحق وصف (الميتة) الذى صدر به رؤيته لهذه المدينة .

الهوامش :

(١) الدلائل ص ٦٦ .
(٢) السابق ص ٧٢ .
(٣) الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية ، ص . ٢٢٩

(٤) لعل هذا هو رأى محمد عفيفى مطر الإنسان والقارئ فيما يقرأ ، وهو الرأى الذى لا يعلنه صراحة أبدًا ويتهرب من الإجابة عنه إذا سئل عن الشعراء بدعوى أن رأيه لا يعجب أحدًا ، ويرجو الباحث ألا يكون متطرفًا فى الربط بين صاحب قناع الذات والشاعر فى هذه الكناية .

الفصل الرّابع

قراءة تطبيقية فى قصيدة
كتاب المنفى والمدينة : قصيدة وقراءة

كتاب المنفى والمدينة
قصيدة وقراءة
القصيدة ١٩٦٨
القراءة ١٩٧٥

-١-

الأرضُ – كالجثةِ بعدَ الدفنِ – ممدودةٌ
أرخت يدًا صِفرًا ووجهًا فارغًا وجديلةً
بالرعبِ معقودةً
واستسلمت للنومِ
فى جحر ضبٍّ مَلىء بالنخلِ والأشجارِ
وتحجرَتْ واستسلَمَت للنار
فارتدت النارُ عنها . .
لم تطهُرْ وَجهَهَا الممسوخَ

واستَسْلَمت في النهرِ للتيارِ
لا الماءُ أغرقَ ما في الصدرِ من أسرارِ
ولا ارتمى احمرار الطميِ في العينين
من بعدما اسودتا بالرعبِ أو بالعارِ
وبعدما ابيضتا باليأسِ والانتظارِ .
وتكسرت جسرًا فجسرًا . . وارتمت في المحيط
لا الملحُ جففَ ما في ثديها المقطوعِ
من ذكرياتِ الشفاهِ
ولا تراقَصت الأسماكُ في الرحمِ
ولا تفجَّرَ موجُ البحرِ في القدم
بشهوةِ الرقصِ تحتَ النهارِ
حتى تُعيد انفتاحَ الشفاه والعينينِ
فِي الرعدِ والأمطار .

وجئتُها . . بين زفيرِ العرسِ والاحتضارِ :
وضعتُ كفّي على بطنِها
فصارَ حُبي لها تعويذةَ الاختمارِ
وصارَ سُخطي عليها سفينةً مشقوقةً
ما بين زيتٍ ونار
وصارَ صوتي ابتهالاً غاضبًا وانتظارًا

لسنبلاتِ الجروحِ
وصار حُبى نزيفًا وحربةً تشقُّ لحمَ الهزيمةِ
تحفرُ فى قلبِ التخومِ القديمة
قبرًا ، تشقُّ بطنَ الرياحِ . .

وضعتُ كفىَّ على ثديها
فناولتنى خريطةً أبدأُ منها الفتوح
وناولتنى بيرقًا للموت (أو للقيامة؟)
قَبلتُها قبلةً للسرِّ ، قبلتُها للتعارفِ
مدَّتْ يدَيْها . .
وصارَتْ ما بينَ كفىَ قوسًا عصيةً
مشدودةً . .

– ٢ –

الأرضُ مملكتِى الضائعةُ
الأرضُ مملكتِى المُستعادَةُ
الأرضُ ضِلةُ رُوحى وعصيانُها
الأرضُ سجادةٌ للعبادَة .
الأرضُ مملكتى . . كنتُ فى
طينةِ الأمر بين المياهِ وبينَ
الظلامِ الإلهىّ مُضّطجعًا

أَتَنَظَّر صلصلةَ الجرْس -
رشْحَ الجبين
وبينَ الرؤى والنعاسِ
تُخايِلُنى امرأة وتُكاشِفنى
فِى فضاءِ التذكر
كانَ العُقاب الإلهى
يرفعُ أجنحةَ الضوءِ من
آخرِ الغمرِ شيئًا فَشيئًا
فأغتصبُ الماءَ والطينَ .
وامرأتِى تتكشفُ تحتَ
فضاءِ التذكر . .
وقتُ النبوةِ يفتحُ أوراقه ، يستديرُ
على أولِ الليلِ والخلقُ يصعدُ تحتَ
جناحِ العُقابِ الإلهىّ . .
تأمُرنِى امرأتِى بالزيارة . . والسيدُ
المستقرُ على نخلةِ الشمسِ يفتحُ
كفيّه لِى : يَا هَلاَ . .

الأرضُ مملكتى والمفاتيحُ مكتوبةٌ

(كنتُ بين الرؤَى والنُّعاسِ)
يُؤرخُ لِى شجرٌ وغيومٌ هِىَ الخطواتُ
المليئةُ بالماءِ ، مملكتى الأرضُ
سجادةٌ وخيولٌ مِن الحُلْم تَرعى . .

-٣-

أراكَ يا نسرًا من اللهبِ
تُحَوِّمُ فَوقَ الرأسِ
تشيرُ لِى ، والأرضُ غاباتٌ
وأبنيةٌ من الحَطَبِ
والنارُ بينَ الضلوعِ . .

-٤-

فَلْتقفِى . . يا سَاعةً رملية
حتى أرَى آخِرَ الأرضِ الشماليةِ
حتى أجوسَ خلالَ الشرقِ والغربِ
والأرضِ الجنوبيةِ
وَلْتقفى . . حتى تصيرَ الثوانِى
فراشةً حيةً
حتى إذا ما الموتُ لاقانى

كونى لجِسمى تابوتًا وقبريةً . .

-٥-

لا الأرض أرضِى ولا الأيامُ أيامِى
يا جسمِىَ الظامِى
اشربْ دماءَكَ واحفرْ قبرَكَ الدامِى
فى الريحِ ، واجعلْ ظلكَ الممدودَ
طريدةً ، والشعرَ أشراكًا وأنشوطةً
وارحلْ لتفتحَ بابكَ الموعودَ
واحملْ حصادَ الدهرِ
بعثرهُ وابدأْ من ظلام الغمرِ
تكويرةَ الأرضِ . خذها طينةً من وجهِكَ الأسمرِ
وابدأْ تقاويمَها من سيفِكَ الأخضرِ . .
يا جِسمِىَ الظامِى
كن غيمةً . . واسقطْ على أرضٍ . .

- ٦ -

كلُّ البلادِ الغريبةِ
لمَّا تزَل فِى انتظارِى
فى الزيتِ تقدحُ نارِى
وفى الليالِى الرهيبةِ
البلادُ البعيدةُ تفتحُ أبراجَها ،
وترشُّ شوارعَها عطشًا موسميًا
وتلبسُ جدرانَها موعدًا آجلًا
يتفتحُ تحتَ الأزاميلِ والنقشِ
نمنمة ورسوما ملونة بدم

عينياى للطير عش
وللسفين منارة
وللعذارى قوارير عطر
وللفطيم فطيرة
ولليتامى أب غائب
وللقلوب الكسيرة
تواصلات ، وشمس
مخبوءة لا تراها
إلا العيون الضريرة

كل البلاد الغربية
لما تزل فى انتظارى
والأرض مفتاح دارى . .

الأضحيات .
السواقى تشد ربابتها وترا وترا
يتكسر وجهى ولائم فى الحلم . .
رائحتى لليتامى أب غائب يتأهب
فوق الخيول العصية
يحمل من كل شىء سلالاً
مثقلة بالهدايا وألبسة العيد ،
فى خطواتى فطائر محشوة بزواج
الأميرات والليل والكائنات الأليفة
كل البلاد البعيدة لما تزل
فى انتظارى
أنا وهج النار ، سر الحرائق فى
زيتها . . كلما بدل الليل موسمه
وارتغت فى الأباريق دمدمة
العطش الحجرى وصلصل
خوف الينابيع تحت خيول
البرابرة . . انكسرت طينة الذاكرة
وفتحت فيها النوافذ للنار
والغيم كسرت وجهى مرايا
نعاس على أول الحلم ،

فـانـفـتـح الـنـهـر ،
وجهى الجزيرة فى النهر يلتم
من حولها الطمى ، تسكن فى
عشبها أمم من شظايا المحار
المفضض والسمك المتوهج
بالزرقة - الخضرة - الأعين الذهبية
والطحلب المتكسر فى خطوة النهر
دار تـدوم فـى الـقـاع
أكتب ألوية ومفاتيح للأرض
والأرض لما تزل فى انتظارى

- ٧ -

هذا - أنا . .
أبدأ رسم الطقوس
دمى على جبهتى ،
عيناى رمح مغمس فى الشموس
وفى ضلوعى جعبة للسهام
والأرض من تحتى حصان شموس
والبرق خبز شعائرى ،
والأفق طير الغمام
وسكتى حلم طائف بالرءوس

فابدأ – معى – يا أيها الشعب – رسم الطقوس . .

- ٨ -

أعرف أن الأرض والمملكة
التى سوف تجيء
لما تزل فى شجر الظلام
تفاحة معلقة .
أعرف أنها بوابة مؤصدة
بعيدة
لكننى أشمها فى برعم
أذوقها فى المطر البرىء
أسمعها تضحك فى اصطدام
السيف بالهواء
أنظرها تطلق من أبراجها
المديدة
عصفورة الصرخة
والقصيدة الممزقة
وتستغيث . .
آه يامدينتى البعيدة
أنا أشير بالسيف إليك
فاصمدى وانتظرى
الفتح قادم إليك فى خميسه .
فتوجى رجاله بالمطر . .

الليل مركبة الأبنوس
على اليم ،
أشرعة النخل منقوشة
بمناديل من ظلل البرق ،
لى امرأة وسرير المسافة
بين الينابيع ،
لى امرأة فوق أطباقها ثمر يتكسر :
تفاحة العهد والانكشاف
الفجائى ، خبز الشعير المغمس
بالصحو
لى امرأة . .
زمنى درج تتهادى
عليه إلى أول النهر ،
قلبى مخاضتها المطمئنة
عشبًا وحصباء بين الفراتين
والنيل
والليل مركبة الأبنوس على اليم
أهبط
ها أنت مثقلة
بين ثوبيك قطعانك المستحمة

بالزغب المتوهج ، بيت الحياة
وعشاقك ازدحموا تحت جلدى
ومشقلة أنت :
زينتك القمر الذهبى ،
شظايا العروش ألملمها من
نقوش الخرائب ،
وكر العقاب الإلهى أنقشه بين
نهديك . .
أهبط . .
فى ضفتين من الحلم ينشق لي
أفق وسهيل يطل ويترك
شارته فى المياه العميقة . .
رجرجة الماء مكتوبة
والمياه القراءة
دائرة الرمل تكتب فيها الرياح
نبوءتها وتخط طوالعها :
زمن ملكىّ يجىء
آخر يخضر من مائه
وتد الخيمة ،
الرمل فاتحة للقراءة .
والصحو يفتح قبته لسهيل ،
القبلة تشعل نيرانها ، الوحش
ملتمع الحدقات ، وهمهمة تتقاطر ،

أرغفة العهد بينكمو تتكسر .
أبراجك انعقدت والقباب تفتحن
صيف من العشب أخضر ،
مـاء الـيـنـابـيـع أخـضـر ،
أشهد أسماء شعب عصى الولادة
فجر الشوارع والمدن البدوية يفتح
ساحاته ، امرأتى فى الهوادج
مرفوعة ، الصعاليك من أصدقائى
يقيمون طقس القصيدة والإرث . .
انتظرى أيتها المدن البدوية
وانفتحى للصعاليك والشمس
هذى هى الشمس مخبوءة . .
زمنى أفق يتقوس بين الفراتين
والـنـيـل . .

- ٩ -

أحلم فى النهار :
الشمس تاج باحث
عن قامة ورأس
أسمع فى الأحجار
توجعا غنوة انتظار .

لا تنزلى يا شمس

الشمس تاج ،
والسماء مملكة مرسومة
فوق مرايا الأرض ما بين
المحيطين . . السماء عرش
مضىء ،
ورق الإرث ، عصا الحكم ،
وشعبى عدد الذر ورمل الصحراء

رأسى طرى مائع

والسيف ما يزال
حديدة أشجاها باليأس
والأرض ما تزال
عجينة تنتظر التكوير
والحرارة . .

كرة الأفق سرير ليلة الحلم ،
وشعبى أمة مكتوبة ما بين ماءين
استرحت الآن . . هذا
الحلم يأتى :
فأنا أسمع إيقاع دمى ،
الأرض قباب امرأة
والحلم يأتى :
رعدة خالفة تجرف أعضائى :
ينابيع دم أم ظمأ يطلع فى
النخل - أنا - أم طينة الرعد
وحلم الطيران؟
الشمس تاج والسما مكتوبة
مملكة فى الرمل أو فى الحجر
يا ناقة رائمة بين نياق المطر
لا تهدئى . . وانتظرى
لا تنزلى يا شمس
رأسى طرى مائع . . والأرض ينبوع
دم بين الفضا والشجر
والشمس تاج باحث عن قامة ورأس

- ١٠ -

رأسى على مخدة الليل ،
تلبس الشمس قميص الدم ،

وجسدى
منسكب عبر شقوق الأرض
والظلام
أدخل فى مملكة الأحلام
أصبح طينة معجونة من كل
ما فى الأرض من هيولى
أصبح راعيا أسوق فى الرياح
ناقة الغمام
أغنيتى : توافقات
الرمل والأمطار
أبنيك يا مدائنى

من شاطئ لشاطئ :
أرسم وجهك الممتد
بالغلال
أرسم بالزبيب ساحة
واسعة ،
أرسم بالزيتون
منارة ، أرسم بالفروع المثمرة
جامعة وقنطرة
أجعل من وجوهك
المعقودة

فى ركبتها جرح بعرض الريح
والأفق ينابيع دم مفتوحة
للطير والنخل . .
سلام هى حتى مشرق النوم . .
سلام /

ونساء النهر يلطعن
خلاخيل من العشب
استدارات من الفضة والطمى
اشتهاء بللته رغوة الماء
تصايحن على الطير ،
وبالشيلان
يمسحن زجاج الأفق ،
يبكين بكاء طازج الدفء
سلام هى حتى مشرق
النوم ..
سلام /

ضمت الحقول ركبتيها
ونامت الثعابين
سلام ظلامى يتكوم قشا
ناعما وزغبا
والثيران أغفت واقفة

أهلة تحيط بالشط كأنها
السوار .
هذا نهار الحلم أم غيبوبة
النهار؟!
رأيت فى السماء رقعة
مثقوبة ممزقة
تهبط من مجهولها الأطيار
رأيتها تلقط ما وضعت من
علائم الرسوم
رأيتها تحمل فى الحواصل
أهلة الخرائط التى نقشتها فى
ورق الأحلام
وتبتنى أعشاشها فى
شجر الرياح .

أحلم يا بوتقة الإنسان والطبيعة
أحلم أن تورق فى
القصائد المزدهرة
شمس جديدة
وغيمة وقنطرة .
١٩٦٨

تتكسر أنجم الليل فى
حدقاتها الفسفورية الغائبة
سلام قناع من ليل رحيم

نام النصف الهالك ولم
يستيقظ النصف الحى
وخلت الأرض من كل دابة
فإذا قضيت صلاة العتمة
وأقبلت ملائكة الحلم
وأشرق النوم بنور
شمسه الخضراء
وآيته المبصرة
فبرحمة منه خلعت أعضاء
النهار وفتحت فى النصف
الهالك
نافذة والتففت بالنصف
الحى وقامت قيامة الرؤية :
ترجلت عن رسوم الشراشف
ورائحة المخدات

فهل تركت الأغطية على وجهى
رسومها الشجرية البارزة؟!
وجهى ورق يتطاير وثمار
يساقطن وأفرع تنمو . .

مهرة تطلع من بيت أبى :
تطوى المسافات لها ،
الفضة والبرق على حافرها ضوأ
غرناطة والأرض وراء النهر ،
والزئبق والكحل بعينيها مرايا
اشتعلت بالطلل الواسع ،
تعلو قامتى فى جسد الحلم ،
أضىء ، الشجر الطالع فى وجهى
معقود ، ودمع طازج الخضرة
مكتوب على وجهى ينابيع وأقواس
من الماء الهلالى
وتعلو قامتى فى جسد الحلم :
سهيل وردة خافقة فى عروة القلب ،
ينابيع دم معتمة تصحو ،
خيول طلعت من « جزء عم » ،
اتسعت دائرة الأرض . .
سلام هى حتى مطلع الفجر . .
سلام/

ركبتى مقصورة فى طرف الأفق
ووجهى ازدحمت فيه الكتابات
البروق الورق الأخضر والماء
(الحروف/ أمة من الأمم ، مخاطبون ومكلفون)
الطيور انفجرت فى قبة الريح كما
تنفجر البئر ، تذكرت ،
هو الأفق الأريكة/
جسدى مقصورة ، أملك ملكًا لم
يكن لى ليس للغير ،
تذكرت ومن تحتى نهر الصور الحية
يجرى والينابيع تواشجن كما أقضى . .

تذكرت فجاءت كرة الأرض
وجاءتنى السموات وأبدلن
ثيابًا بثياب .
المزج بين خلائق الذاكرة وزواج
ما ليس ذكرا بالأنثى وما ليس أنثى
بالذكر
وفرح القوى الأرضية وهبنى
قوة الاستحضار بمدد من صور
الذاكرة المهشمة
فاستحضرت من الأطعمة والصور
والسماع الطيب على ما أشتهى

وطال الوقوف فى مقام « كن »
وامتلأ الفرح بالأسئلة الغضة
وتهدل شجر الوجه بالهواجس الطازجة
وبراعم الحيرة المنتبهة
فعرفت أنى على المعراج أتمشى فى
مقصورة اليقين الأوحد
واتسعت دائرة الأرض ،
السموات سراويل يتفتقن عن
خاصرة النهر الحى
نافذة تحت سراويل البحر مفتوحة ،
والإشراقيون الهرامسة والعرفاء
يقيمون وليمة الجدل النورى ،
السهروردى يتنفس ملء الفضاء
ويقسم الخبز والسمك النيلى المفضض
ويأكل ملء الفوضى ويشرب ملء
الفيض الذى لا ينقطع ،
الهرامسة ينسجون بردة السماع
والطرب ويفرشونها للقبيلة النبيلة
والوحش والطير مستراحا وكنفا
وتوطئة لتعارف الخلق ومصاهرة
الخلائق مثنى وثلاث ورباع وإلى
آخر ما تعيه الذاكرة من الأعداد

نساء النهر يكشفن عن الساق
النحاسية والطمى وعشب
الخليقة الطالعة من كل نوم ، سلام
هى حتى مطلع الفجر . . سلام/
مهرة تصهل فى بيت أبى ، بيت أبى
مرتحل فى جسد الحلم ،
الفراتان كتاب من دم يصعد
والنيل كتاب
وسراويل دم منتشر يخلعها البحر
فتلبس الصحراوات وتزين الأرض
الواسعة وشظايا الخرائب ببهاء
الصاعقة وخضرة النار
والشمس تولج أطراف الليل فى
قفازات الأرجوان وجوارب الذهب
المسبوك وغير المسبوك
صاعدة هى ومليئة
هابط هو إلى همهمة الخشاش
وتلاصق الدويبات وزواحف
السعى
ضاقت الخطوة
فى مرقعة النصف النهارى
التفت انتشرت رائحة النوم الظلامى

وقاءت فرش الصوف ، ارتمت
ألحفة القطن المنداة . .
سلام عنكبوت من دم
خثر أن التقاطيع تشابهن
سلام/
جسد يهجره الماء
وماء هجرته الذاكرة ،

١٩٧٥

فى قصيدة : « كتاب المنفى والمدينة : قصيدة وقراءة » المضمنة فى نشرة الأعمال الكاملة للشاعر نقف على ملاحظات أولى منها :

١ - كتبت القصيدة الأصلية عام (١٩٦٨م) ونشرت فى ديوان : ملامح من الوجه الأمبيذوقليس[١] .

٢ - نشر الشاعر آخر مقاطع القراءة « ٩٠ سطرًا »[٢] . فى ديوان : أنت واحدها وهى أعضاؤك انتثرت ، كما أعاد نشر المقطع نفسه - المقطع العاشر من القراءة بنشرة الأعمال الكاملة - فى إصداره الأول لديوان : رباعية الفرح[٣] .

٣ - فى نشرة الأعمال الكاملة أعاد الشاعر ضم القصيدة والقراءة معًا - فى ترتيب ما - ثم أضاف للقراءة ثلاثة مقاطع جديدة لم تنشر من قبل ، هى المقاطع : الثانى ، والسادس ، والثامن .

اهتمام الشاعر بهذه القصيدة ، إضافة إلى ما فتحته قراءة د . فريال غزول للقصيدة من أوجه اتفاق واختلاف[٤] كانا الدافع وراء محاولة تحليل هذه القصيدة التى يمكن من خلال تحليلها أن ندرس كيف تغيرت بنية قصيدة عفيفى مطر ، أو بمعنى آخر ، نجيب على سؤال :

ما الفارق بين تناول لحظة شعرية واحدة - بعد سبعة أعوام[٥] - من منظور شاعرٍ واحد؟!

* * *

يطرح الشاعر - فى القصيدة الأصلية (١٩٦٨م) - رؤيته لحال الأمة العربية ، وما آلت إليه بعد انكسارها الأكبر فى نكسة ١٩٦٧م ، من خلال عشرة مقاطع ، يبدأ فى المقطع الأول منها برصد الصورة العامة لأمة بين ماءين : من المحيط إلى الخليج :

الأرض - كالجثة بعد الدفن - ممدودة

أرخت يدًا صِفرًا ووجهًا فارغًا وجديلة

بالرعب معقودة

واستسلمت للنوم

فى لغة تميل إلى استخدام الأسلوب الخبرى المناسب لحالة التقرير التى تمتد طول القصيدة ؛ تبدأ أول سطورها :

الأرض - كالجثة بعد الدفن - ممدودة

جملة اسمية مكونة من مبتدأ (الأرض) وهو مشبه فى الوقت نفسه ، وخبَر هو : ممدودة (وجه الشبه) ، أما المشبه به فيبرز فى استخدام شبه الجملة : (كالجثة بعد الدفن) ، وهو مقدم عن الخبر الذى يتعلق به إبرازًا لهذه الحالة التى يريد رصدها ، وتصبح حالة الموات والنهاية هى المسيطرة على إحساس البدء الذى يقدمه لهذه الأرض ، ثم يبدأ فى وصف كيفية (ممدودة) هذه :

أرخت يدًا صفرًا ووجهًا فارغًا وجديلة

بالرعب معقودة

واستسلمت للنوم

الجثة الممدة بتراخ شديد تسقط إلى جوارها اليد : المجاز المرسل الأول عن القدرة بعلاقة السببية ، وإرخاء اليد فى صيغة : أرخت (أفعلت) يوحى بأن هذا تراخ داخلىّ ، وأن هذه الجثة الممدودة : الأرض ، هى المسئولةَ الأولى عن سقوط يدها : عنصر قوتها وقدرتها إلى جوارها بلا روح .

ووجهًا فارغًا

والأرض : الجثة ما تزال هى المسئولة عن خلو وجهها من التعبيرات الحية أو الموحية عبر استخدام لحرف المشاركة (الواو) ، وحذف مفهوم من المعنى : (وجهًا فارغًا من الحياة) ، والتعبير ذاته استعارة مكنيةِ ؛ يشبه الوجه بإناء يفرغ ، واستكمالاً لتأويلنا للحذف يكون : والحياة سائل ينفد ، وحذف المشبه به فى الحالتين (الإناء - السائل) وصرح بلازمه : فارغًا ؛ ليضيف بُعدًا تجسيميا لحالة الموت وخلو الوجه من التعبير .

لكى نستحضر هذه الرؤية لابد أن نضع أمامنا صورة الجثة الممدودة ويدها التى تسقط ووجهها الذى يخلو من انطباعات أو حياة ، لكن العطف الذى يشركه الشاعر مع هذه المظاهر العدمية كلها : (وجديلة بالرعب معقودة) ينفى حالة الموت نفسها ؛ لأن الرعب لن يظهر إلا فى جديلة حيَّة ، والتعبير الكنائى الذى يجعل شبه الجملة (بالرعب) جزءًا من الجديلة ينفى خلو الوجه السابق ؛ ولكى تعبر هذا التناقض الظاهر ينبغى أن نعتبر (الوجه

الفارغ) كناية عن الجمود ، وهو ما قد يلازم الحى - أيضًا - فى إيماءة أو ما شابهها ؛ ليصبح التشبيه الذى افتتح به قصيدته : الأرض كالجثة ممدودة ، مقصودًا منه المبالغة الشديدة فى حالة الجمود والخراب التى تعترى هذه الأرض ، لكنها لم تصل للموت الحقيقى ، والدليل على هذا أنها تتأثر بالرعب الذى يعقد جديلتها .

واستسلمت للنوم . .

فى استعارة تضفى نوعًا من الإيهام على المشبه الأصلى (الأرض) بإكسابها صفة للمشبه به (الجثة قبل الوفاة) ، وتؤكد ما بذره التعبير الكنائى : (وجهًا فارغًا) ، ومثيله : جديلة بالرعب معقودة ، الذى إذا نظرنا إليه فسنجد أن كلمة (استسلمت) مهرب طبيعىّ ، والمقطع يقدم فيه الشاعر صورة ممتدة/ مركبة لهذه الأرض التى يجعلها طرفًا فى علاقات متعددة : فهى مرة مشبه فى أسلوب تشبيه مفصل (الأرض - كالجثة بعد الدفن - ممدودة) وأخرى مشبه فى استعارة مكنية تقدم تشريحات للمشبه به الأصلى (الجثة) كما فى : أرخت يدًا ، ووجهًا فارغًا ، وجديلة معقودة ، واستسلمت للنوم .

فى هذا المدخل يراوح الشاعر بين مجموعة من المتضادات العقلية التى تبرز صورته وتؤكدها ، ويُحلُّ الشاعر هذه المتضادات محل الطباق اللفظىّ فى العبارات والجمل :

فالأرض المنبسطة تصبح ممدودة بالموت ، الأرض التى تنبت تصبح مثل الجثة المتوفاة ، واليد : مجاز السببية عن القدرة تصبح مرخاة مدلاة ، والوجه عنوان الحياة والانفعال يصبح فارغًا ، والجديلة عنوان الجمال والتأنق تصبح محط الرعب ، والنخل والأشجار عنوانا السمو والنماء يصبحان فى جحر حقير ، كل ما نعرفه يفقد قيمته ودلالته المتعارف عليها ليكتسب مع جوّ المدخل قيمة وتعريفًا جديدين ؛ وبالتالى فإن الطبيعىّ - فى دورة الاختلال هذه - أن يختلَّ كل متعارف عليه ويفقد دوره :

تحجرت واستسلمت للنار
فارتدت النار عنها . .
لم تطهر وجهها الممسوخ
واستسلمت فى النهر للتيار
لا الماء أغرق ما فى الصدر من أسرار
ولا ارتمى احمرار الطمى فى العينين
من بعدما اسودتا بالرعب أو بالعار
وبعدما ابيضتا باليأس والانتظار

الحديث - هنا - عن حالة قديمة من الجمود قد استمرت وقتا - فى الماضى - وبرزت على السطح ؛ لذا ناسب المفتتح أن تصاغ اللغة فى أفعال ماضوية مثل : أرخت - استسلمت -

تحجرت - ارتدت ، حتى إن الحالة الوحيدة التىَ طرأ عليها تغير شكلى كانت فى استخدام المضارع مسبوقًا بلم النافية (لم تطهر) ، ونعرف أنه باستخدام (لم) يقلب زمن المضارع إلى الماضى .

فى ستة أسطر (٤-٩) يتكرر فعل الاستسلام (استسلمت) ثلاث مرات مشيرًا به إلى حالة الموات التى تنتاب هذه الأرض وضياع روح المقاومة منها ، وكل استخدام للكلمة (استسلمت) هو نتيجة محيرة لما يعتقد أنه هو الخلاص ، ولا يكون ؛ فينفيه عنها ليدخل بها دورة جديدة من الاستسلام المستمر :

مع النوم يطاردها النخيل الذى يترك مكانه العلوى ويحتل جحرها ، ومع النار : قوة الصهر والتطهر لم تكفها ، ومع الماء : لم يغرقها أو يترك بها فيوضات خيره :

واستسلمت فى النهر للتيار
لا الماء أغرق ما فى الصدر من أسرار
ولا ارتمى احمرار الطمى فى العينين
من بعدما اسودتا بالرعب أو بالعار
وبعدما ابيضتا باليأس والانتظار

واختيار الشاعر (للتيار) الجارى والمتحرك عكَسَ حالة الموات والجموْد والتكلس التى انتابت الأرض ، وبرز من خلال مفارقة (الجريان - التكلس) ما اعترى هذه الأرض .

الصفة التشخيصية لهذه الأرض التى يحدثنا عنها الشاعر ممتدة وحاضرة فى بنى استعارية تصورها - دائمًا - بالشخص العاقل الذى يستسلم ، أما مع النهر فمرادفات الترشيح تكمل صورته الجارية : (التيار - الماء - الطمى - اسودتا . .) وتجعل الأثر البصرى الذى تطبعه الصورة فى أذهاننا أشد وضوحًا وحضورًا ، أما نفيه لأثر هذا النهر : لا الماء أغرق ما فى الصدر من أسرار ، فاستخدامه (لا) مع الجملة الاسمية التى يجعل مبتدأها (الماء) يشى باهتمام متجذر عن طريق ما تمنحه الجملة الاسمية للمعنى من تأكيد ، وجملة الخبر : (أغرق) بمناسبتها لحالة الماء الجارى فى النهر واستخدامه (ما) النكرة الموصولة ليحقق شمولاً لكل ما يستقر (فى) الصدر (من) أسرار .

البنية البلاغية لا تقل جمالاً عن هذا ؛ إذ يجعل (أسرار الصدر) عاقلاً يغرق - على سبيل الاستعارة المكنية - مستخدمًا (ما) الموصولة المبهمة للتعبير عن الأسرار المبهمة أيضًا ، ويؤكد على استقرار هذه الأسرار باستخدام (فى) حرف الجر الدال على الاستقرار التام ، ويبين جنس ما يريد أن يغرق بحرف الجر (من) الدال على بيان الجنس .

والنهر نفسه مصاب بفقدان هويته ؛ فماؤه لا يغرق ، وطميه المحمر لا يظهر ، وننظر إلى (احمرار الطمى) ونتذكر فورة الفيضان والغرين الذى ينقله ماء النهر معه ، إنه موجود لكنه

بلا فائدة :

من بعدما اسودتا بالرعب أو بالعار

وبعدما ابيضتا باليأس والانتظار

(الرعب) الذى يعيدنا لرعب الجديلة (فى مفتتح القصيدة) يساوى بينه وبين العار ، فى تعبير يضورهما معًا كحلا يزيد العيون سوادًا!!

سمةُ جمالٍ تنشأ من الرعب !!

إنه استمرار للمطابقات العقلية التى يقدمها بديلاً عن قيمة التضاد اللفظى فى جمله وصوره ، والتعبير عن العيون يذكرنا بقصة سيدنا يعقوب ﴿ وابيضت عيناه من الحزن ﴾[٦] وفقده لولده يوسف ، بما يشى بفقدان النهر نفسه عزيزًا غاليًا يثق فى مجيئه ، وتصبح الحالة هنا تنويعًا على تيمة الفقد التى شاعت فى صورته السابقة .

وجئتها بين زفير العرس والاحتضار :

وضعت كفىّ على بطنها

فصار حبى لها تعويذة الاختمار

وصار سخطى عليها سفينة مشقوقة

ما بين زيت ونار

وصار صوتى ابتهالاً غاضبًا وانتظارًا

لسنبلات الجروح

وصار حبى نزيفًا وحربة تشق لحم الهزيمة
تحفر فى قلب التخوم القديمة
قبرًا ، تشق بطن الرياح .

إن العلاقة التى يرسمها بينه وبين أرضه هى إيمان من كليهما بقيمة الآخر ؛ فدوره ألا يتركها تضيع ، ودورها أن تجعل لغضبه قيمة ، وتكشف لنا لغته هذ العلاقة المتبادلة بينهما :

فالشاعر قد أتى هذه الأرض وهى بين (زفير العرس) و(الاحتضار) ، امتداد يقدمه الشاعر لحالة الموات السابقة ؛ حيث يتبدل فرح العرس إلى (زفيره) بكل ما تحمله كلمة (زفير) من دلالات هواء فاسد خانق محبوس فى الرئتين ولابد له من الخروج ليسمح بدخول (الشهيق) واستمرار الحياة .

(الزفير) الذى يقدمه الشاعر - يحمل - ضمنًا - شهيقًا دخل أولاً إلى الرئتين وأدى دوره ، وإذا تأملنا تاريخ كتابة القصيدة (١٩٦٨م) فهل يحق لنا أن نربط بين مشروع الحلم القومى الذى وجد فى تلك الفترة ، وشهيق العرس المضمر؟!

ثم نواصل الربط ليصبح انكسار هذا الحلم وما عرف من مقدمات أجهضت الحلم والمشروع هو التفسير المنطقى (لزفير العرس)؟ ويصبح التعبير كناية عن هذا؟!

الكناية - كما أرسى البلاغيون تعريفها - هى التعبير عن

المعنى بلازمه ، أو هى لفظ أطلق وأريد لازم معناه ، ولازم المعنى هنا فى عبارة (زفير العرس والاحتضار) هو وقدة الحلم التى اشتعلت وصارت قاب قوسين من التحقق ، ثم بعوامل فسادٍ ذاتية - استنادًا لصيغة أرخت : أفعلت التى أوردها فى البداية - فشل التحقق ، لم نربط (زفير العرس) فى تعبير الكناية بإجهاض الحلم وحده ، حتى لا يتحول رمز القصيدة الثرى إلى معادلة نحاول فقط أن نبين أو نتتبع مردوداتها الواقعية فى القصيدة .

تستمر لغة الشاعر فى بيان تداخله مع هذه الأرض التى تشبه الجثة :

وضعت كفىّ على بطنها

فصار حبى لها تعويذة الاختمار

(الكف) بتراثه العربى ، مجاز مرسل عن القدرة علاقته السببية ، وتدخل علاقته بأرضه - هنا - حالة جديدة من الفعل والسعى الجاد لانتشالها من أزمتها ؛ فيصبح طبيعيًا - والعلاقة بينهما متجذرة - كما أسلفنا - أن يكون رد الفعل على هذا سريعًا ؛ بدليل استخدامه الفاء فى الربط بين السطرين ، وورود فعل جملة الأثر ماضيًا (فصار) ليدلل على التشقق والحدوث ، وتشمل تشبيها مؤكَّدًا : (حبى لها تعويذة الاختمار) طرفاه هما اسم صار وخبرها : (حبّ) المضافة إلى ياء المتكلم بكل ما توحى به من اعتزاز بهذا الحب ، وشبه الجملة التى يتعلق بها

(لها) ليخصص هذا الحب ويمد من أجلها ظلًّا ، ومن أجلها فقط ، و (تعويذة الاختمار) المشبه به الذى نجح فى بيان دوره من خلال تركيبة الإضافة التى أضفت على دلالة الاستعداد فى المضاف إليه (الاختمار) بُعدًا سحريًا بتشبيهه بسحرٍ تلزمه (تعويذة) خاصة ، ولجملة التشبيه كلها : (صار حبى لها تعويذة الاختمار) دلالة إيحائية تبين أثر هذا الحب المخلص فى الخلق وبعث الحياة مرة أخرى لهذه الأرض ، وبناءً عليه تترتب نتائج هذا البعث :

صار سخطى عليها سفينة مشقوقة

ما بين زيت ونار

وصار صوتى ابتهالاً غاضبًا وانتظارًا

لسنبلات الجروح

وصار حبى نزيفًا وحربةً تشق لحم الهزيمة

تحفر فى قلب التخوم القديمة

قبرًا ، تشق بطن الرياح

يعتمد الشاعر - فى هذه الجمل - على هيكل عام تتخلله جزئيات مختلفة تنبع من الامتداد الذى يقدمه للمشبه به فى جمله ؛ حيث نجد التشبيه المحول عن بنية المبتدأ والخبر ، ليصبح اسم صار وخبرها بنية عامة ثابتة كالتالى :

الغلبة فى استخدام المشبه به - هنا - كانت للمصدر :

صـــار + { اسمها مضافًا إلى ياء المتكلم المشبه } + { خبرها وامتداده المشبه به }

أو:

صار + {

١- سخطى عليها + سفينة + (صفة) + (شـــبه جمـلة)
(صفة: مشقوقة — شبه جملة: ما بين زيت ونار)

٢- صوتى + ابتهالاً + (صفة) + (عطف + معطوف + شبة جملة :استعارة مكنية
(صفة: غاضبًا — عطف: وانتظارًا لسنبلات الجروح)

٣- حبى + نزيفًا وحربةً { - تشق لحم الهزيمة
- تحفر فى قلب التخوم القديمة قبرًا
- تشق بطن الرياح }

جملة صفة : استعارة مكنية.

}

(ابتهالاً - انتظارًا - نزيفًا) ، الأمر الذى يضفى على جو التشبيه ديمومةً ما تناسب العلاقة الممتدة بين الشاعر - باعتباره ابنًا لهذه الأرض- والأرض ذاتها ، حتى فى حالة سخطه عليها (التشبيه الأول) ، ويوازى هذه الديمومة - فى جمل الصفات - استخدامه ثلاث جملٍ مضارعية الأفعال : (تشق - تحفر - تشق) موحية بقدرة هذا الحب المتبادَل بينهما على العطاء المستمر والمنتظر من الأبناء تجاه الأرض فى كبوتها ومحنتها .

والتشبيهات الثلاثة السابقة تفسر لنا كيف أصبح حبه لها تعويذةً لاختمارها واستردادها طبيعتها ؛ وعليه تتغير - قليلاً - اللغة المتبادلة بينهما كالتالى :

وضعت كفىَّ على ثديها

فناولتنى خريطة أبدأُ منها الفتوح

وناولتنى بيرقًا للموت (أو للقيامة؟)

قبَّلتُها قُبْلةً للسرّ ، قبْلتُها للتعارف

مدت يديها . . .

وصارت ما بين كفىّ قوسًا عصيَّةَ مشدودة .

إذن! فقد استعادت الأرض قدرتها الفاعلة مرة أخرى! كيف نقلت بنية مقطعه هذه الفاعلية؟ لأنه قدم لها تعويذتها السحرية - قبلا - : (فناولتنى خريطة أبدأ منها الفتوح) ، فناولتنى : تحولت الأرض إلى الفاعلية بعد أن كانت كالجثة الممددة ، امتلكت أطرافها بعد أن تراخت ، وامتلكت - أيضًا - سرعة رد الفعل ؛ كما يظهر فى الفاء (فناولتنى) .

قبلتها قبلة للسر ، قبلتها للتعارف

الاستعارة المكنية - هنا - فى تشبيه الأرض بعاقلة تُقبَّل ، ليست أساس دور هذه الجملة ، وإنما أساس قيمتها هو تحولها إلى كناية عن تغير نظرته إليها وتبدلها من جثة متحجرة متكلسَة إلى حب متبادل ، ولعله كان موفقًا فى تحقيق هذه النقلة

باستخدام (قبلتها للتعارف) حيث يرسى أساس التعامل بينهما فى هذه المرحلة : التعارف وإعادة اكتشاف كل منهما للآخر ، هو - أيضًا - ساعدها ، وهو الدور الفاعل للابن تجاه الوطن :

مدت يديها

وصارت ما بين كفىَّ قوسًا عصيَّة مشدودة

اليد المرخاة - فى بداية المقطع - تصبح الأداة الأولى للقوة : القوس العصيَّة المشدودة ، فى عبارة تتخطى التشبيه لتجعلها كناية عن قدرته وقوته معها .

فى المقطع السابق : تحولات العلاقة بينه ، وبين أرضه ، لنستوعب صورًا كثيرة قدمها الشاعر ينبغى أن نتمثلها أمامنا ونبصرها ؛ لنفهمها ونعيها جيدًا .

* * *

١ - الأرض مملكتى الضائعة

٢ - الأرض مملكتى المستعادة

٣ - الأرض ضلة روحى وعصيانها

٤ - الأرض سجادة للعبادة . . .

فى هذه السطور الأربعة التى يجعلها الشاعر المقطع الثانى من قصيدته الأصلية ، نجده يجمل رؤيته التى قدمها لعلاقته بالأرض ، بناءً على ما استقر عليه أساس العلاقة بينهما - فى نهاية المقطع الأول - معتمدًا على جملٍ اسمية ذات تركيب

متماثلٍ لم يُغير إلا قليلاً :

مبتدأ + خبر ومضاف إليه + امتداد للخبر (وصف - إضافة - شبه جملة) مشبه + مشبه به

(الأرض) - فى الحالات كلها - هى مبتدؤه ومشبهه - فى الوقت نفسه - والإلحاح على تكرارها يؤكد العلاقة الجديدة التى نشأت بينهما :

ففى جملته الأولى : الأرض مملكتى الضائعة ، يقدم تشبيهًا مؤكدًا معتمدًا فى بنائه على الصورة التقليدية له فى اللغة : مبتدأ هو المشبه (الأرض) ، وخبر هو المشبه به (مملكتى الضائعة) ، والوصف بالضائعة - فى هذه الجملة - يحيل الذهن إلى الحالة الأولى لعلاقته بالأرض - فى المقطع السابق - عندما رآها كالجثة الممددة ، وهو تشبيه لا ينفى اعتزازه بالأرض ، وهو الأمر الذى أكدته الإضافة إلى ياء المتكلم (مملكتى) ، ويظل وصف (الضائعة) دليلاً قويًا على فقدان التواصل فيما بينهما .

أما جملته الثانية : فهى الموازية لبداية إحساسه الفاعل بهذه الأرض ، وبداية ترابطهما معًا ، وهو ما يوازى إحساس الألم الطاغى عندما يصف جمود الأرض وتكلسها بالمقطع الأول ؛ فبداية إحساسه بها هى بداية محاولته لاستعادة مملكته الضائعة بالتواصل فيما بينهما : ولأن وصف (الضياع) الذى أرساه صفة (للأرض) - فى جملته الأولى - معتمدًا على اسم الفاعل

(الضائعة) لابد أن يربطنا بقيمة استخدامه للفعل أرخت (صيغة أفعلت الصرفية) بالمقطع الأول ، ليستمر فى تأكيد الدور الداخلىّ فى هذا الضياع ؛ فالأرض - مجاز مرسل عمن يسكنها علاقته المحلية - هى التى تسببت فى ضياع نفسها ، أو أحدثت لنفسها هذا الضياع .

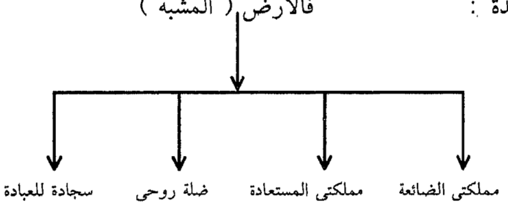
أما وصفه (المستعادَة) ببنية اسم المفعول فيجلب إلى الذهن عمل اسم المفعول فى الجملة - كالفعل المبنى للمجهول - ليؤكد على أن ما يهتم به ليس من أعادها ، وإنما حدث الاستعادة نفسه بالجهد المبذول لهذا الفاعل المنكر ، وهو فاعل بينه فى مقطعه الأول ؛ حيث جعل آلام هذه الأرض والاختلالات الحادثة لها ، هى محركه ودافعه للتفاعل معها .

وجملته الثالثة : الأرض ضلة روحى وعصيانها ، فالتشبيه المقدم يقرر عمقًا لهذه الأرض - داخله - بخلق توتر بين إيحاء السكينة فى (ضلة روحى) المشبه به ، ونقض هذا السلام الداخلى فى (عصيانها) بما تمتلكه من إيحاء بالتمرد ، وهى حالة التوزع والتشتت فى علاقته بهذه الأرض ، إلا أن أساسها المعلنَ هو أثرها على روحه ، وله فى المقطع الأول ما سبق وبيّنّا .

أما اللحظة التى يصل فيها إلى أساسٍ جديدٍ للعلاقة بهذه الأرض فهى الخطوة التالية ، وهى التى تجعله يرى الأرض مكانًا مقدسًا أكده إيحاء التشبيه : الأرض ، سجادة للعبادة .

وإجمالاً نستطيع أن نعتبر أن الشاعر - فى هذا المقطع - يعيد إنتاج ما قدمه فى المقطع الأول ، عبر لغة مركزة تخلو من التفاصيل ، الأمر الذى يجعلنا ننظر إلى هذه الجمل الأربعة ، كأنها عناوين رئيسية للحركات الأربع التى ضمها المقطع الأول من القصيدة .

والنظر إلى بنية تشبيهاته الأربعة فى هذا المقطع - من جعل (الأرض) مشبها فيها كلها ، يتخطى حد التشبيه الذى يتعدد فيه المشبه به - أى التشبيه الواحد - إلى خلق تشبيه مركب أو صورة ممتدة :



والشاعر لا يكتفى بالإجمال - فى هذا المقطع - وإنما يجعله بداية قراءته أو رؤيته الجديدة التى تقبل التغيير وقدمها فى القراءة الجديدة ، الجدير بالذكر أن القصيدة : (قراءة) فى نشرها - للمرة الأولى - ضمن ديوان : أنت واحدها . . ، كانت تخلو من هذا المقطع المضاف إلى نشرة الأعمال الكاملة ، لنرَ ما قاله الشاعر فى قراءته الجديدة لهذه اللحظة - بعد سنوات - ولا ننسى أن ما قدمه فى المقطع الأول هو أساس الرؤية الجديدة

أيضًا ؛ فقد أثبت الشاعر المقطع المراد له البقاء فى النصين ، ثم أضاف مقطعه الجديد موازيًا لكتابة المقطع القديم ؛ حتى نستحضر اللحظتين معًا بناءً على معطيات المقاطع الثابتة فى الرؤية الجديدة أو القصيدة .

* * *

فى أول سطور القراءة يتخذ الشاعر من الجملة الاسمية : (الأرض مملكتى) مفتتحًا له ومحورًا تظل له دلالته ، معتمدًا على ما يبذره جو التشبيه فى الجملة من إحساس بقيمة هذه الأرض ؛ يجعله ملكًا متوجًا على (الأرض) المعرفة ، ويضيف من اعتزازه بهذه المملكة ما لا يخفى فى ياء المتكلم (مملكتى) وتبقى لعلامة الحذف التى استخدمها (النقطتين) ما يمكن أن نقيمه بديلاً عن الوصفين السابقين - فى المقطع الأصلى - : المملكة الضائعة والمستعادة .

وحذف الوصف - هنا - يضفى على علاقته بالأرض نوعًا من الإطلاق والعموم ، حيث يكتفى بإثبات قيمة الأرض على إطلاقها ومن حيث كونها أرضًا له : ضائعة كانت أم مستعادة ، قد يكون أن الشاعر رأى بعد الوقت الفارق بين اللحظتين - أن آنية الوصف التى تحدد علاقته بالأرض قد انتهت ؛ وعليه فلا قيمة لأن يؤرخها ؛ وبانتفاء هذه التاريخية يبقى له من العلاقة بالأرض صفاؤها الذى أكسبه هذا الإحساس الطاغى بالعزة من تعبيره عن الأرض بمملكته على إطلاقها دون تقييد لحالتها ،

وبعد ذلك أخذ يقدم سفرًا موازيًا لسفر التكوين : « فى البدء خلق الله السموات والأرض ، وكانت الأرض خربةً ، خالية وعلى وجه الغمر ظلمة ، وروح الله يرف على وجه المياه ، وقال الله ليكن نورًا فكان نور ، ورأى الله النور أنه حسن ، وفصل الله بين النور والظلمة ، ودعا الله النور نهارًا والظلمة دعاها ليلاً ، وكان مساء وكان صباح يومًا واحدًا »[٧] .

نستطيع - بوضوح - أن نلمس هذا التناص المتوارى لسفر التكوين فى أسطر الشاعر التالية :

كنت فى

طينة الأمر بين المياه ، وبين
الظلام الإلهى مضطجعًا
أتنظر صلصلة الجرس -
رشح الجبين
وبين الرؤى والنعاس
تخايلنى امرأة وتكاشفنى
فى فضاء التذكر
كان العقاب الإلهى
يرفع أجنحة الضوء من
آخر الغمر شيئًا فشيئًا

ولا نلمح هذا التناص المتوارى من كلمات : (طينة الأمر - المياه - الظلام - مضطجعًا - الضوء - الغمر) فحسب ، بل من الجو العام للمقطع كله ، لقد أضاف الشاعر بعدًا جديدًا فى استخدامه هيكل سفر التكوين هنا : حيث نلمح مفردات التراث الإسلامى فى هذا الهيكل : مفردات بدء الخلق وقصته من (ماء - طين - أمر) ، ومفردات الوصف الإسلامى لنزول الوحى من : (صلصلة الجرس - رشح الجبين) .

سفر التكوين وقصة الخلق الإسلامية يطرحان تصورًا لبدء الخليقة ووجود الإنسان الأول فى هذه الدنيا ، ونستطيع القول بأن الشاعر - وهو يطرح هذا المقطع - يحاول أن يقدم تصورًا لعلاقته الجديدة بالأرض وبدء وجوده وارتباطه بها - فى ضوء الفهم الذى بيناه فى بداية القراءة - ؛ وعليه فنستطيع أن نلمح فى هذا التناص استعارة تمثيلية يقدمها لنا الشاعر لتكون قصة الخلق الأولى هى المتواردة إلى الذهن وهو يقدم علاقته الجديدة بهذه الأرض لينقل إلينا إحساسه باكتشاف هذه العلاقة الجديدة بينه وبين أرضه ، وهو ما يراه لا يقل أهمية عن خلق الإنسان الأول على هذه الأرض ، وربما - كما يذهب إيرازاموس - ونحن نقرأ توظيف الشاعر للقصة الدينية ينبغى أن نقرأ خرافة الشاعر فى القصة الرمزية بوصفها ثمرة أكثر من كونها - إلى حدّ ما - رواية

من الكتب المقدسة ، إذا اطمأننت للقشرة أو الإطار الخارجى[٨] .

ولغة الشاعر تكشف لنا هذه البنية الأسطورية التى قدمها كالتالى :

(كنت فى طينة الأمر الإلهى بين المياه وبين الظلام الإلهى مضطجعًا)

من استخدام الفعل الكينونة الناقص (كَان) وجعل تاء المتكلم اسمه إشارةً إلى الحكاية على لسان الراوى نفسه ، ثم شبه الجملة : (فى طينة الأمر) مشيرًا بحرف الجر إلى شمول هذا الأمر وإحاطته به ، ثم مجروره : (طينة) المادة الهيولى للخلق ، و (الأمر) المضافة إليها لتذكرنا بالفعل (كن) والدنيا التى تخلق بين حرفيه ، يدعم هذا مستقر وجوده بين (المياه والظلام) ، ولكى نصل إلى خبر كان (مضطجعًا) نكون قد عبرنا هذا كله : أسطورة البدء ، ومادة الخلق ؛ لنصل إلى الخبر (مضطجعًا) الذى ينقض ما سبق : فأنت لا تضطجع إلا إذا كنت موجودًا ، قد تكون - هذه - تهويمة حلم لهذا (المخلوق الأولى) الذى يفسر رؤيته لبداية علاقته المتجذرة بهذه الأرض : مملكته الخاصة ، يؤيد إحساس الحلم - هذا - كلمات مثل : (بين الرؤى والنعاس ، تخايلنى ، فضاء التذكر ، خيول من الحلم ترعى) تتناثر فى طول المقطع ، يؤيدها لا منطقية ما فيها يخبر به

المقطع نفسه ، وهى اللامنطقية الموازية للبناء الأسطورى الذى يقدمه هنا ، فليس أنسب للأسطورة إلا الحلم بتداعياته الحرة .

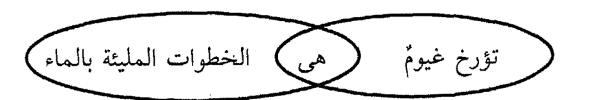
والخبر (مضطجعًا) يقدمه الشاعر اسم فاعل عامل ينصب جملة الحال : (أتنظر صلصلة الجرس - رشح الجبين) ، وفعل جملة الحال المضارع يناسب اسم الفاعل ؛ فبتجدد الاضطجاع يتجدد التنظر ، وهما معًا يشيران إلى وقت اتخذه الحدث لفترة ، فإذا نظرنا إلى هذا مع وجود (كان) الماضى فى أول الكلام ؛ أصبح الحدث نفسه مستمرًا لفترة فى الزمن الماضى ، الأمر الذى يناسب إحساس الاستقرار الذى قدمه باستخدامه حرف الجر (فى) فى تعبيره : (فى طينة الأمر) ، ويستمر الشاعر فى رسم حلمه أو أسطورته الخاصة حتى يصل بنا إلى نهاية المقطع :

الأرض مملكتى ، والمفاتيح مكتوبة
(كنت بين الرؤى والنعاس)
يؤرخ لى شجر وغيوم هى الخطوات
المليئة بالماء ، مملكتى الأرض
سجادة وخيول من الحلم ترعى

متخذًا من جملته المحورية : (الأرض مملكتى) بابًا للدخول إلى ختام المقطع ؛ ليضيف معها بعدًا جديدًا لعلاقته بالأرض .

يؤرخ لى شجر وغيوم هى الخطوات
المليئة بالماء

فى جملة فعلية ، فعلها المضارع دال على التجدد الذى أصبح يلازم علاقته الجديدة بالأرض ، أما فاعله : (شجر) ومعطوفه (غيوم) فيصنعان استعارة مكنية تشبه الشجر والغيوم بعاقلين يرويان تاريخ هذا الراوى مع الأرض ، وهى علاقة تحتاج إلى نظرٍ لاستكناه دلالتها ؛ فالشجر بما يوحيه من خصب ونماء هو عنوان الفاعلية فى الأرض ، والشاعر يقدم هذه الفاعلية فى تركيب يناسبها ويبين كيفية حدوثها بجعله (الشجر) - وهو إحدى عطايا الأرض - فاعلاً نحويًا يؤرخ ، وهو الفعل الذى يحول الجملة - بدلالته البشرية - إلى استعارة يضفى عليها ورود كلمة (شجر) جمعًا ونكرة - كثرة وتنوعًا غير محدودين ، أما العطف بالواو الذى يشرك (غيوم) فى فعل التأريخ هذا فيمدّ به ظلال الاستعارة لتشمل (الغيوم) أيضًا ، واستخدام ضمير الغيبة (هى) يكون رابطًا بين استعارتين :



فتتشكل صورة مركبة تتداخل أجزاؤها لتبدأ بالفعل والفاعل الأولين : يؤرخ لى شجر ، ولا تنتهى إلا مع صورته الأخيرة :

الخطوات المليئة بالماء ، خيط واحد يجذب المعنى ويُجذّرُ دلالةً واحدة هى إيجابية مرادفات هذه الأرض فى التعامل مع عطائه ، لها وورود هذا فى ختام المقطع يذكرنا بورود هذه العلاقة فى ختام المقطع الأول من القصيدة .

والشجر أصيل ثابت يضرب بجذوره فى الأرض ، وهو الأمر الذى يناسب أسطورة البدء التى يرسمها فى المقطع عبر تناصه ، أما الغيوم فهى المسئولة مع الأرض - بما تمنحه لها من مطر - عن فعل الإنبات ، هل تحول الشاعر فى ختام المقطع ليرى نفسه قد صار الأرض ذاتها؟ فالغيوم التى تتبخر [من] الأرض ، والشجر الذى ينبت [فى] الأرض ، دليلان على هذا . .

الشاعر يطرح ذاته فى الأرض ، ويطرح الأرض فى ذاته بعملية شبيهة بفكرة الحلول التى عبر عنها الحلاج بقوله :

أنا من أهوى
ومن أهوى أنا
نحن روحان حللنا بدنا
فإذا أبصرتنى أبصرته
وإذا أبصرته أبصرتنا

مع الاحتفاظ بفارق الأصل والمثال ، ينفى الشاعر عن

أذهاننا - بفكرة الحلول هذه - كون الأرض هى الراوى الذى ارتدى قناع الحكى على لسان الشاعر بالمقطع ومن هنا - أيضًا - نقبل بعد أن وصلت علاقتهما إلى هذا المستوى الصوفىّ - حيث تتمايز الذوات ليتماهى بعضها فى بعض - أن تتغير بنية جملته : (الأرض مملكتى) لتصبح : (مملكتى الأرض) فى ختام المقطع ، وتُقدم طرفًا أولَ فى علاقة تشبيه تجعل خبر جملته : (سجادةً) مشبهًا به .

* * *

هل تعتبر القراءة تفسيرًا لما طرحه من حركات فى المقطع الأصلى؟ وكيف تغيرت بنية هذا المقطع عن نظيره؟

على الرغم من وجود فروق واضحة بين المقطعين فى البنية والتقنية الشعرية والأبعاد الفكرية والفلسفية ، فإن المقارنة ظالمة - بعض الشىء - للمقطع الأصلى استنادًا إلى سطوره الأربعة فقط ، لكننا نستطيع مواصلة التحليل للقصيدة والقراءة حتى النهاية ، ثم نرصد التغيرات الحادثة فى تناول الشاعر ورؤيته التعبيرية ؛ لأننا بهذا الشكل سنعطى للمقارنة بين القصيدة الأصلية والقراءة بُعدًا أعمق ؛ إذ ننظر إليهما فى ضوء نتاج أعم وأشمل هو النظام الشعرىّ للشاعر ؛ وعليه فلا ننساق وراء جزئية المقارنة وتعسفها وجورها على مقطع ما ، كذلك نستطيع وضع تصوُّرٍ أدق وأشمل لعلاقة القراءة بالقصيدة الأصلية ؛ فلا ننساق

إلى الإجابة بالنفى أو الإثبات عن السؤال المطروح فى صدر الفقرة ، بل إننا قد لا نتورط بطرحه على هذا النحو الساذج المخل من التبسيط .

* * *

فى تحليلنا للمقاطع : الثالث ، والرابع ، والخامس من القصيدة سنحاول النظر إليها فى ضوء علاقتها بالمقطع الثانى من القصيدة الأصلية ؛ حيث إن الشاعر قد أثبت هذه المقاطع الثلاثة بدون قراءة ، ثم جعلها أساسًا لما قدمه بعد ذلك من قراءات للمقاطع التالية .

* * *

المقطع الثالث :-

أراك يا نسرا من اللهب
تحوم فوق الرأس
تشير لى ، والأرض غابات
وأبنية من الحطب
والنار بين الضلوع . .

يستند الشاعر إلى الفعل المضارع فى بناء جمله - فى هذا المقطع - فنجد أفعال : (أراك - تحوم - تشير) وكلها أفعال مضارعية تشير إلى تجدُّدٍ ما فى أحداثه التى يقدمها ويربط بينها

فى تداخلات متصلة ؛ فيربط جُملَه بأحوال تزيد من التداخل فى بنيته ، وعلى سبيل المثال نجد أن جملة : (والنار بين الضلوع) التى يقدمها فى آخر مقطعه ، لا نستطيع أن نربطها إلا بجملته الافتتاحية : (أراك يا نسرًا من اللهب) لتصبح حالاً منها ؛ فالشاعر قد قدمها فى الخط الطباعى الأصلى للأبيات ، وأشكل كلمة (النارُ) بالضم وهو ما ينفى عطفها على كلمة (الحطبِ) فى السطر السابق عليها ، وبذلك تصبح جملة الحال (النار بين الضلوع) ترشيحًا مقدمًا للاستعارة التصريحية فى السطر الأول : نسرًا من اللهب ، ولا يمكننا فهم المشبه المحذوف فى هذا النداء : يا نسرًا من اللهب إلا بالرجوع للمقطع السابق من القراءة ؛ حيث نجد :

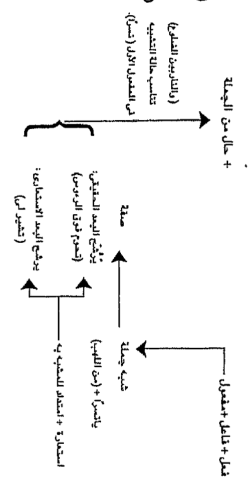
والسيد

المستقر على نخلة الشمس يفتح

كفيه لى . .

لأن الشاعر يعتبر هذا المقطع الثالث جزءًا من القصيدة والقراءة - فى الوقت نفسه - وإلاّ لقدم لنا قراءة جديدة لهذا المقطع تناسب رؤيته الجديدة ، وحَذْفُ المشبه فى نداء (يا نسرًا من اللهب) يزيد صورته غموضًا والتباسًا لا يمكن حلّ شفراته بالنظر الأولىّ ، بل يجب أن نعود ونبحث عن شفرات هذا اللبس فى مقدماته فى القصيدة ذاتها[٩] .

والنسر - المشبه به المصرح به هنا - ليس نسرًا عاديًا ، بل (من اللهب) شبه الجملة الذى يعطى للنسر نفسه بُعدًا أسطوريًا تحققه الاستعارة الكائنة فى جعل النار مادة خامًا للخلق يُخلَق



منها هذا النسر ؛ لذا تكتسب جملة الحال الواردة فى نهاية المقطع : (والنار بين الضلوع) دلالة أعمق فى ترشيحها لهذه النار التى خلق منها النسر (المشبه به) .

والشاعر يجرى على عادته فى إكساب المشبه به النكرة (نسرًا) امتدادًا بشبه الجملة (من اللهب) المتعلق بالصفة

المحذوفة (مخلوقًا - كائنًا) ويطور هذا الامتداد بصفات يخلعها على المشبه به (النسر) توحى بقدرته وقوته مثل :

(تحوم فوق الرأس) المناسبة لحالة التحليق والطيران المقترنة بالنسر ، أو بتكنيته عن مشبه به محذوف (إنسان عاقل) يخلع على النسر قدرته فى الفهم والإشارة : (تشير لى) ، ويقدم بعد هذا جملة حال جديدة : (والأرض غابات وأبنية من الحطب) تناسب ما يمكن أن تحدثه النار - التى تتأجج بداخله - من حريق وثورة [١٠] . وهى البنية التى يمكن أن نصفها على النحو التالى :

أو فى وصف أبسط :

جملة أساسية + { متعلقات نحوية / تحقق / امتدادا للصورة الأصلية } + عودة للجملة الأساسية.

والفصل بين جملة الحال فى آخر المقطع : (والنار بين الضلوع) وصاحبها فى جملته الافتتاحية زاد من تركيبية بنيته وجعل الإمساك بخيط المعنى فيها يتطلب جهدًا تركيبيًا مقابلاً فى أن نجعل هذه الجملة حالاً فى اللحظة التى تتحقق فيها الصفات والامتدادات التى قدمها ؛ حتى نمتلك القدرة على فهم متكامل لصورته التى يقدمها وهو يثريها ببعد بصرىٍّ عالٍ يتوارد إلى الذهن من كلمات : أراك - تشير - غابات - حطب - نار .

المقطع الرابع :

فلتقفى ياساعة رملية
حتى أرى آخر الأرض الشمالية
حتى أجوس خلال الشرق والغرب
والأرض الجنوبية
ولتقفى . . حتى تصير الثوانى
فراشة حية
حتى إذا ما الموت لاقانى
كونى لجسمى تابوتا وقبرية

يقول أبو تمام فى قصيدته الشهيرة فى وصف الربيع :

حتى غدت وهداتها ونجادها   فئتين فى خلع الربيع تبختر

يقدم أبو تمام فى هذا البيت تضادًّا لفظيًّا بين كلمتى : (وهاد - نجاد) نجح الجمع بينهما فى إضفاء جوٍّ من العموم والشمول على البيت ؛ مما ساهم فى إبراز أثر الربيع على الأرض . لماذا قفز هذا البيت بهذا الفهم إلى هنا؟!

بيَّنا - فيما سبق بالتحليل - أن الشاعر يقيم ثنائيات عقلية تقوم فى قصيدته مقام فكرة الطباق اللفظى التى استعملها القدماء ، أما هنا - فى هذا المقطع - فهى المرة الأولى على

ما نرى – التى يقدم فيها الشاعر ثنائياته العقلية جنبًا إلى جنب تضادات لفظية تؤدى ما أداه الطباق اللفظى فى بيت أبى تمام السابق من عموم وشمول يساهمان فى إبراز صورته التى يسعى لتشكيلها فى هذا المقطع ؛ ولنستدل على صدق هذا ، ننظر فى المقطع على النحو التالى :

فلتقفى يا ساعة رملية

إن لام الأمر المتصلة بالمضارع تؤدى إلى طلب محدد هو الثبات وعدم الحركة كما أنها تنقل مستوى التعامل من صيغة الخبر فى المضارع إلى صيغة الإنشاء الطلبى فى الأمر ، واتصال ياء المخاطبة بالفعل يجعلنا نتوهم المخاطبة عاقلة تستجيب لطلبه وأمره ، لكن الأسلوب الإنشائى التالى المقدم فى النداء : (يا ساعة رملية) يُفسّر مقصود الضمير ويجعل الجملة استعارة مكنية تشبه (الساعة الرملية) بشخص عاقل يُؤمَر ، وينادى ، وحذف المشبه به العاقل ، وصرح بشىء من لوازمه (الأمر) ، وهو ما يضفى على العبارة جوًا تشخيصيًا واضحًا ، ويأتى النداء المفسر لمقصود الضمير ترشيحًا لجوّ الاستعارة الأولى وتحقيقًا لامتدادٍ لهذا المشبه الذى يُؤمر ويناذَى ليُنَبَّه ويستجيب .

(الوقوف) من حيث كونه ثباتًا وعدم حركة نقيضٌ لمفهوم (الساعة الرملية) التى تجرى مع مرور الزمن ، ثباتًا وسكونًا فى مقابل حركة ونمو! هذا نموذج للثنائيات العقلية التى أشرنا

إليها ، يؤكده قوله آخر المقطع :

لتقفى . . حتى تصير الثوانى

فراشة حية

وهنا ، فالثبات والوقوف حالة تأبيد ، أما مفهوم (تصير الثوانى فراشة حية) فهو مفهوم (تأقيت) ؛ فوقوف الساعة موت على نحو ما للثوانى ، لكنه يرى أن وقوف الساعة يزيد الثوانى قدرة على الهرب (من إيحاء التشبيه فى : الثوانى فراشة حية) .

يقدم لنا الشاعر هذه الثنائيات متجاورة مع تضادات لفظية :

حتى أرى آخر الأرض الشمالية

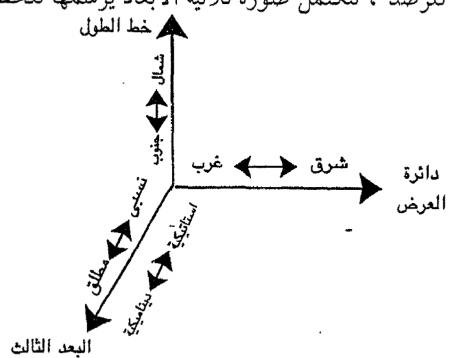
حتى أجوس خلال الشرق والغرب

والأرض الجنوبية

فرغبته فى أن يرى الأرض (الشمالية والجنوبية) ، ويجوس خلال (الشرق والغرب) لا يمكن لنا فهمها إلا من خلال منظور التضاد اللفظى الذى يؤدى الجمع فيه بين المتناقضات إلى الشمول والعموم كبيت أبى تمام السابق ، وكما نرى ؛ فإن زوجين من الثنائيات العقلية يوازيهما زوجان من المتضادات اللفظية فى هذا المقطع القصير . هل ثمة دلالة لهذا ؟!

يقدم الشاعر زوجى التضاد اللفظى فى : (الشمال - الجنوب) ، و (الشرق - الغرب) أى خطىّ الطول والعرض الجغرافيين (أثمة ثنائية بينهما؟!) وهى الصورة العَرَضيَّة للمسح

الجغرافى ، أما (الثبات – الحركة) ، و (التأبيد – التأقيت) فهما بعدا ديناميكية اللحظة (حركيتها) أو استاتيكيتها (سكونها) ، ويظل هاجس (التأبيد – التأقيت) يحمل ظلالاً لنسبىٍّ ومطلق فى الإطار العام للرصد ، لتكتمل صورة ثلاثية الأبعاد يرسمها للحظته :



أى أن هذه الثنائيات العقلية التى يقدمها موازية للتضادات اللفظية تحقق للقصيدة بُعدًا ثالثًا : قد يكون تجسيميًّا أو امتدادًا ما فى مستوى ما .

* * *

المقطع الخامس :

لا الأرض أرضى ولا الأيام أيامى
يا جسمى الظامى
اشرب دماءك واحفر قبرك الدامى
فى الريح ، واجعل ظلك الممدود
طريدة ، والشعر أشراكا وأنشوطة
وارحل لتفتح بابك الموعود
واحمل حصاد الدهر
بعثره وابدأ من ظلام الغمر
تكويرة الأرض . . خذها طينة من وجهك الأسمر
وابدأ تقاويمها من سيفك الأخضر
يا جسمى الظامى
كن غيمة واسقط على أرضى .

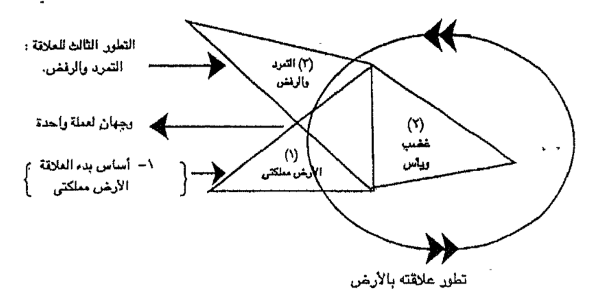
بيَّن الشاعر حالتين من التشظى تناوبتا عليه فى المقطعين السابقين :

ففى الثالث : بيَّن ثورة الغضب التى اعتملت فى داخله ورآها نارًا بين الضلوع ، وفى الرابع : بيَّن حالة اليأس الناجمة عن تعلقه بالأرض وغضبه منها ، للدرجة التى جعلته فى آخر المقطع يطلب أن تكون الساعة الرملية هى تابوته ومستقر دفنه لا الأرض .

أما فى هذا المقطع ؛ فيبدأ فى بيان العلاقة الجديدة التى صارت بينه وبين هذه الأرض فى أيامها الأليمة ، وهو الشكل الثالث لهذه العلاقة بينهما :

لا الأرض أرضى ولا الأيام أيامى

مستهلاً حديثه بالنفى (لا) الذى يستنفر تركيز القارئ وذهنه ، ويخلق توترًا يزيح دائرة علاقته التى أرساها بالأرض - عبر المقطعين الأول والثانى - وانتهى بها إلى كون هذه الأرض مملكته ؛ ليرسى أفقًا جديدًا فى التعامل بينهما هو التمرد والرفض :



وهذا التمرد والرفض هو الوجه الآخر لعملة الاعتزاز الشديد الذى قدمه أول القصيدة ، ويصبح تكرار النفى تأكيدًا لهذا الرفض المسيطر على شكل العلاقة الجديد : رفض الأرض بما يحمله من معنى الاستقرار المكانى ، ورفض الأيام بما يشير له

من استقرار زمانى والمنطقى تبعًا لتنوع هذا الرفض ألا يجد الشاعر عونًا له غير نفسه :

يا جسمى الظامى

اشرب دماءك واحفر قبرك الدامى

فى الريح .

ليجرد من جسمه آخر يخاطبه فى استعارة مكنية (يا جسمى) يرشحها بالوصف (الظامى) ، والأمر بعدها (اشرب - احفر) مؤكدًا عدم وجود أعوان له وقبوله أى وضع إلا بين هؤلاء القاطنين هذه الأرض حتى لو كانت حياته بسبب من محيطهم ؛ فالأمر الإنشائى فى : (اشرب دماءك) لا تتوقف قيمته عند حد الترشيح للاستعارة الأولى فقط ، بل يتعداه إلى قبول الشاعر أن يرتدى قناع « دراكولا » الذى تقوم حياته على شرب الدماء لينفى جذور علاقته الإنسانية بهذه الأرض ومن عليها ، وتأتى الإضافة لضمير الخطاب : الكاف فى (دماءك) لتجعله لا يقبل (دماءهم) ليحيا عليها ، رفض متجذر للارتباط بهم : الأرض ، والقوم ، والزمان الذى يجمعهم ، وهو رفض لا يتوقف عند الحياة ، بل يتخطاها إلى الموت ذاته ليرفض أن تكون هذه الأرض مستقره الأبدىّ :

احفر قبرك الدامى

فى الريح .

تتجمع هذه العلاقات كلها لتشكل كناية واحدة عن الرفض المطلق للحياة على هذه الأرض والموت فيها ، والشاعر قبل أن يطرح علينا البديل يقطع ما تبقى من علائق مع هذه الأرض :

اجعل ظلك الممدود

طريدة ، والشعر أشراكًا وأنشوطة

وارحل لتفتح بابك الموعود

واحمل حصاد الدهر

بعشره .

بأن يقدم لنا جملة : (ظلك الممدود طريدة) فى موقع نصب المفعولين من فعل الأمر : (اجعل) ، وفاعل الأمر المستتر : أنت ، يؤكده بكاف الخطاب المضافة إلى المفعول الأول : (ظلك) الذى يقدمه طرفًا أول فى علاقة تشبيه ، ويجعل مفعوله الثانى (طريدة) ركنًا ثانيًا لهذا التشبيه ، وإيحاء التشبيه لا يمكن أن ننظر إليه ونعتبره فى أذهاننا إلا عندما ندرك أن الظلَّ : موضع التماس مع الأرض المرفوضة هذه - هو انعكاس لجسمه الظامى ، أما المشبه به (طريدة) التى تجذر إشارة العروبة الواردة فى (الساعة الرملية) بالمقطع الرابع ، فإنها فى الوقت نفسه توحى بحركة الصيد والقنص والرعب الذى يملأ (الطريدة) لتفر بحياتها ، وتصبح المسألة لديها حياةً أو موتًا ، الأمر على هذا النحو مع الشاعر فى هذا التشبيه : ظلك طريدة ؛ حيث يطلب

من ظله وانعكاس تواجده على الأرض - الفرار المستمر لينجو بروحه وحياته ، وبناءً عليه ؛ فجملة :

وارحل لتفتح بابك الموعود

الواردة بعد هذا التشبيه تؤكد محنة المواطنة الوجودية : الرحيل الذى يعنى التحقق ، الرحيل إلى الغربة التى تعنى المواطنة ؛ فيصبح مواطنًا فى غربته بعد ما صار غريبًا فى وطنه ، يقول التوحيدىّ فى إشاراته :

« فأين أنت عن قريب قد طالت غربته فى وطنه ، وقل حظه - ونصيبه من حبيبه وسكنه؟! وأين أنت عن غريب لا سبيل له إلى الأوطان ، ولا طاقة به على الاستيطان »[١١] . وهو وضع نجده - فى شعره - فى مراحل لاحقة أيضًا :

أعلنت ميثاق الإقامة بالرحيل
وتركت وقع خطاى فى سر الشجر
واساقطت ما بين عينى والبلاد
زمردات من حجر . .

(قصيدة : موتٌ ما . . لوقت ما
ديوان : أنت واحدها . .)

إن الفهم الذى يقدمه الشاعر فى هذا التحول من علاقته بأرضه ، يناسب مذهب التوحيدى : « هذا وصفُ رجل لحقته الغربة فتمنى أهلاً يأنس بهم ، ووطنًا يأوى إليه ، ونديمًا يحل

عقد سره معه . . . هذا غريب لم يتزحزح عن مسقط رأسه ، ولم يتزعزع عن مهب أنفاسه ، وأغرب الغرباء من صار غريبًا فى وطنه ، وأبعد البعداء من كان بعيدًا فى محل قربه » [١٢]

والإشارة إلى تناص هذا الفهم مع التوحيدىّ ليست من باب التزيُّد ؛ فالشاعر دارس للفلسفة ، مهموم بالتراث ، والمقطع نفسه يقول هذا ويؤكده فيما بعد :

واجعل ظللك الممدود

طريدة ، والشعر أشراكا وأنشوطة

وارحل لتفتح بابك الموعود

واحمل حصاد الدهر

بعشره . .

وذلك إذا اعتبرنا عبارة : (حصاد الدهر) كناية عن موصوف هو شعره ، الذى حوَّله التشبيه - أول المقتبس - أشراكا وأنشوطة ، أما جملة : (بعشره) فهى التى تؤكد ما زعمناه من تناصٍّ مع التوحيدى : مع الأفكار والرؤية ، بل الحياة نفسها ؛ وذلك إذا تذكرنا محنة التوحيدى التى انتهت به إلى حرق كتبه ورسائله بعد أن وجد نكرانا لفضله وقيمته وسط قومه وأهله [١٣] .

إن الحل أو البديل يقدمه الشاعر فى إشارة ثانية لسفر التكوين الذى اختار هيكله فى القراءة لعلاقته بالأرض :

ابدأ من ظلام الغمر
تكويرة الأرض . . خذها طينة من وجهك الأسمر
وابدأ تقاويمها من سيفك الأخضر
يا جسمى الظامى
كن غيمة واسقط على أرضى

فالأرض - التى سيبدأ تشكيلها بديلاً عن السابقة هذه المرة - سوف يخلع عليها صفاته ونبضه فى كنايته : (خذها طينة من وجهك الأسمر) : فالطينة التى يقدمها حالاً من فعل الأمر (خذ) هى المادة الأولى للخلق ، وهو ما يناسب رغبته فى البحث عن أفق جديد ، والاستعارة المقدمة فى ختام المقطع : (يا جسمى الظامى) تحيلنا مرة أخرى إلى مفتتح المقطع ، لكن فعل الأمر : (كن غيمة . .) وهو ترشيح الاستعارة الذى يحيلنا لمقطعه الثانى من القراءة :

يؤرخ لى شجر وغيوم هى الخطوات
المليئة بالماء . .

سيقدم مرادفات الترابط بنيه وبين أرضه المختارة من جديد ، كما قدمها أول مرة للأرض التى أنكرته ، وهى مفردات الاعتراف - من هذه الأرض - بفاعليته وقيمته وأثره لا إنكارها له ، وعليه فإنه يخاطب جسمه قائلاً :

يا جسمى الظامى

كن غيمة واسقط على أرضى

فى دعاءٍ بالسقيا لهذه الأرض المختارة - جريًا على عادة القدماء مما يؤكد دور الساعة الرملية والطريدة والتوحيدىّ فى الإشارات التراثية بالقصيدة - لابد من أن يستحضر فى الذهن ما قدمه - من قبل - من عطاء للأرض السابقة ، ويظل عنصر المفارقة القائم فى عطائه المستمر ، ونكرانها وجحودها المستمرين والمتوازيين معًا قد يكون مبررًا لمفتتحه الغاضب فى أول المقطع :

لا الأرض أرضى ولا الأيام أيامى .

* * *

المقطع السادس :

بيَّنا فى المقطع الخامس ما قرره الشاعر من قطيعة بينه وبين أرضه ومن عليها ، كما أشرنا إلى روح التوحيدى الظاهرة فى المقطع ؛ وعلى هذا فقد قبلنا نبرة اليأس التى سيطرت على خطاب مقطعه السابق فى محاولة منه للبحث عن أفق آخر يبدأ منه .

والتداخل الذى يصنعه الشاعر بين الهم العام المتمثل فى حال البلد (١٩٦٨م) ، والهم الخاص الذى قد يتمثل فى إهدار مكانته التى يرى أنه يستحقها كان محرك البحث والتغيير فى مقطعه السابق ، ومع بداية رحلة البحث عن مستقر جديد ، يبدأ المقطع السادس :

كل البلاد الغريبة

لمَّا تزل فى انتظارى

والتقريرية التى يمنحها هذا الخبر هى تقريرية خالى الذهن المقدمة بلا أية أدوات تأكيد ، جاعلاً من مبتدئه (كل) مضافًا إلى (البلاد الغريبة) ، ليحقق شمولاً وعمومًا يتفقان مع هاجس الأرض الأولى ، وتصبح (كل البلاد الغريبة) بدائل مطروحة للنقاش والاستقرار فيها .

وخبر المبتدأ (لما تزل فى انتظارى) الذى يقدمه جملة فعلية يعتمد فيها على (لمّا) أداة النفى الجازمة التى تجعل النفى ممتدًا من الماضى إلى وقت الكلام ، واسم (تزل) هو الضمير المستتر (هى) العائد على المبتدأ (كل البلاد الغريبة) رابطًا بين ركنى الجملة الاسمية ، لكن هذا الربط يجعل الجملة استعارة مكنية تجعل من (البلاد الغريبة) عاقلاً ينتظر قدوم هذا المهاجر ، وهو بصيغة العموم والشمول التى افتتح بها المقطع يحقق نوعًا من العزاء لنفسه ويشجعها على الهجرة ، معددًا تفاصيل ما يمكن أن يقدماه هو والبلاد الغريبة كلاهما للآخر :

فى الزيت تقدح نارى

وفى الليالى الرهيبة

عيناى للطير عش

وللسفين منارة

وللعذارى قوارير عطر
وللفطيم فطيرة
ولليتامى أب غائب .
وللقلوب الكسيرة
تواصلات وشمس
مخبوءة لا تراها
إلا العيون الضريرة

إذا نظرنا فى هذه الأسطر ، نجد الشاعر يهتم أول ما يهتم بإبراز من يُقدم له ، لا ما يُقدَّمُ له ، تعبيرًا أصيلاً عن إنكار الذات والإيثار ، وبالتالى نستشف موقفًا يؤازر ما ذهبنا إليه فى الفصل الأول وهو اهتمام الشاعر بمن يستحق أن يُصنَع له المعروف ، لا بما يُصنَع له ، فأولاً الإنسان ، ثم ما تؤديه له بعد ذلك .

والكناية المتناثرة فى طول هذه الأسطر تعتمد على صورة ممتدة أساسها الأول كلمة (عيناى) مشبهًا فى مجموعة صور متراتبة بعضها وراء بعضت كلها تشبيهات مؤكدة ، تعتمد المبتدأ والخبر ركنى التشبيه ، ثم شبه الجملة الذى يخصص حقل العطاء (للطير - للسفينة - للعذارى - لليتامى - للقلوب الكسيرة) ؛ فالمبتدأ المشبه هو عيناى ، والمشبه به أخبار تتنوع (عش - قوارير عطر - أب غائب - منارة - فطيرة - تواصلات وشمس) ، وتتراتب جمل التشبيه بعضها وراء بعض :

١ - **عيناى للطير عش .**

٢ - **عيناى للسفين منارة .**

٣ - **عيناى للعذارى قوارير عطر .**

٤ - **عيناى للفطيم فطيرة .**

٥ - **عيناى لليتامى أبٌ غائب .**

٦ - **عيناى للقلوب الكسيرة تواصلات وشمسٌ مخبوءة .**

وكما ذكرنا ، فشبه الجملة هو أساس اختيار المشبه به (فى جملة التشبيه الواحدة) ؛ فالطير يناسبه العش . . وهكذا إلخ التشبيهات ، وتعدد المشبه به للمشبه الواحد (عيناى) يوحى لنا بتعدد الإمكانات التى يستطيع أن يقدمها هذا المهاجر - الذى يتخذ قناع الحكى على لسان الشاعر - وتصبح العودة لجملة المفتتح : (كل البلاد الغريبة لما تزل فى انتظارى) - فى نهاية المقطع - إكمالاً وتأكيدًا لحالة عطاء هذا المهاجر ، ويصبح المقطع كله حوارًا داخليًّا يجرى بينه وبين نفسه التى تحمل قدرًا من التردد ، ويصبح الخبر فى جملة المفتتح - عند تكرارها بعد هذا المونولوج الداخلى - تنزيلاً للمتردد (نفسه) منزلة خالى الذهن لإقناعه ، يؤكد هذا جملة الختام :

والأرض مفتاح دارى

فهى اسمية ، للتقرير فيها قيمة كبيرة ، ولا تحمل إلا تشبيهًا واحدًا بين (الأرض) مشبهًا ، و(مفتاح دارى) مشبهًا به ، ويبقى

إيحاء التشبيه بأن علاقته بهذه الأرض التى صيغت من سمرة وجهه ، سيحملها معه فى أى مكان لتكون كلمة سرّه للاستقرار فى أىّ مكان آخر .

هذا عن القصيدة ، فماذا عن القراءة ؟!

* * *

البلاد البعيدة تفتح أبراجها
وترش شوارعها عطشًا موسميًا
وتلبس جدرانُها موعدًا آجلاً
يتفتَّح تحت الأزاميل والنقش
نمنمةً ورسومًا ملونةً بدم
الأضحيات .

إن جملة المفتتح الاسمية ركيزة قراءته - كما بالقصيدة الأصلية - لكن تغيُّر وصف البلاد من (الغريبة) - فى القصيدة - إلى (البعيدة) - فى القراءة - قد يحمل رؤية يكشفها لنا التحليل ؛ فأساس تناول هذا المقطع هو ما استقر عليه شكل العلاقة وانتهى إليه بنهاية المقطع الخامس .

والشاعر صاغ جملته الافتتاحية اسميةً جاء مبتدأها الاسمُ الموصوفُ : (البلاد البعيدة) ، والصفة يستخدمها الشاعر الآن - أعنى فى القراءة - لبيان موقفه ؛ حيث تخطى التردد الذى انتابه فى القصيدة الأصلية ، وأقام ثنائية (القرب - البعد) محل

(المواطنة - الغربة) .

فكرة (المواطنة - الغربة) فكرة عاطفية مثالية ، أما ثنائية (القرب - البعد) فهى موقف فكرى واقعىّ ، وعلى أساس مرادفات هذا الموقف الفكرى ومحدداته قد يظهر الدور العاطفى - فيما بعد - فتظهر فكرة (المواطنة - الغربة) مرة أخرى بتجلٍّ مختلف ومرادفات جديدة .

وجملة الخبر الفعلية : (تفتح أبراجها) يقدمها ويشرك معها بحرف العطف (الواو) جملتين أخريين يجعلهما مكملتين لدور الخبر فى أداء المعنى : (ترش شوارعها عطشًا موسميًّا) ، و(تلبس جدرانها موعدًا آجلاً) ، وهى الجمل التى تجعل للاستعارة دورًا أصيلاً فى تشكيل الصورة هنا : من جعل البلاد تفتح أبراجها ، وترش شوارعها عطشًا ، وجدرانها تلبس موعدًا ، لكن صورته لا تتوقف عند دور هذه الاستعارات المترابطة مع بعضها ، بل يمكننا أن ننظر فى الجمل نفسها ونقيم منها تعبيرات كنائية عن اللهفة وانتظار قدومه ، وهو الموقف الذى أرساه المقطع الأصلى ؛ حيث نعتبر فى أذهاننا دلالة المفعول (أبراجها عطشًا - موعدًا آجلاً) فى سياقات جمله الثلاث التى صاغها مع بعضها فى عقد (الخبر النحوى) للمبتدأ ، وعلى كلٍّ فهذا ليس انتظارًا مجانيًّا أو لهفة بلا مقابل : إنه يعرف ثمن هذه اللهفة وسر هذا الشوق إليه فى قدراته الأكيدة على

العمل الجاد والاستعداد للعرق :

وتلبس جدرانها موعدًا آجلاً
يتفتح تحت الأزاميل والنقش
نمنمةً ورسومًا ملونة بدم
الأضحيات .

فى تعبير يخرج من بوابة (الجمل بعد النكرات) تصبح جملته : (يتفتح تحت الأزاميل والنقش نمنمة ورسومًا ملونة بدم الأضحيات) صفةً للمفعول النكرة : (موعدًا) تجعله (وردة تتفتح) فى استعارة جميلة يتداخل فيها المشبه (موعدًا) السابقة عليها : تلبس جدرانها موعدًا ، ويصبح لإيحاء شبه الجملة : (تحت الأزاميل والنقش) تأكيد على قيمة العمل المتقن فى تحقيق هذا التفتّح ، وهو ما أكده الحال (نمنمةً) الذى يضيف لمهارة الصنعة وفنها بُعدًا جديدًا .

وعلى هذا الأساس يصبح المفتتح : (البلاد البعيدة . . . الأضحيات) جملةً اسمية واحدة بدأها بالمبتدأ ، فالصفة ، فخبر جملة فعلية ، فمعطوفين على هذا الخبر ، فجملة صفة للمفعول فى الجملة الثانية التى عطفت على الخبر .

يتكسَّرُ وجهى ولائم فى الحلم . .
رائحتى لليتامى أبٌ غائبٌ يتأهب
فوق الخيول العصيّة

يحمل من كل شيءٍ سلالا
مثقلة بالهدايا وألبسة العيد
فى خطواتى فطائر محشوة بزواج
الأميرات والليل والكائنات الأليفة
كل البلاد البعيدة لما تزل
فى انتظارى .

الشاعر - هنا - يفصِّل ما أجمله فى القصيدة الأصلية : وللبتامى أبٌ غائب . . فيرصد ما تمثله صورة هذا الأب الغائب لليتامى من قيمة مادّية : يحمل من كل شيءٍ سِلالاً/ مثقلة بالهدايا وألبسة العيد/ فى خطواتى فطائر محشوة . .

ومن قيمة معنوية : زواج الأميرات والليل والكائنات الأليفة ، . .

وعلى هذا تتآزر القيمتان معًا لجعل البلاد البعيدة فى انتظاره ، لكن موقف الانتظار هنا موقف متغير قدم قبل ذلك فى القصيدة الأصلية ؛ حيث كانت البلاد هى الفاعل والمحرك « فى الزيت تقدح نارى » أما الآن فبعد أن أرسى - فى بداية المقطع - قيمة العرق والجهد اللذين سيبذلهما ، تتغير الصورة قليلا ليمتلك هو الفاعلية :

أنا وهج النار ، سر الحرائق فى
زيتها . . كلما بدل الليل موسمه

وارتفعت فى الأباريق دمدمة
العطش الحجرى وصلصل
خوف الينابيع تحت خيول
البرابرة . . انكسرت طينة الذاكرة
وفتحت فيها النوافذ للنار
والغيم ، كسرت وجهى مرايا
نعاس على أول الحلم
فانفتح النهر ،

مستخدمًا ضمير المتكلم (أنا) مبتدأ بما يطرحه من معانى الاعتزاز بالنفس ، وجاعلاً الضمير نفسه مشبهًا فى تشبيه مؤكد : (أنا وهج النار) ، ثم يضيف له خبرًا ثانيًا (سر الحرائق فى زيتها) ، ونحن لا نستطيع اعتبار شبه الجملة (فى زيتها) الواردة مع الخبر الثانى بمعزل عن جملة تشبيهه الأولى (أنا وهج النار) ، لأن المعنى يتطلب ذلك ، حيث يتحول المعنى - باعتبار شبه الجملة - إلى كناية عن عطائه وقيمته بالنسبة لهذه البلاد ، وهى الكناية التى تجعله مستقرًا (فى) زيت نيرانها فى أحلك اللحظات .

فى المقتبس السابق ، يعتمد الشاعر على جملة المفتتح الاسمية (أنا وهج النار) ، ثم جملة شرطٍ فعلها (بدَّل) ويعطف عليه (ارتغت - صلصل) ، ثم جوابها (انكسرت) وما عطفت

عليها (فتحت) ، ثم النتيجة المترتبة على هذا (فانفتح) ، ويمكننا فهم وجود جملة الشرط (كلما بدَّل... انكسرت) إذا قدرنا موضع الحذف (النقطتين) جملة : يحدث هذا ، لتصبح جملة الشرط حالاً من الفعل المحذوف ، وهو التقدير الذى يجعلنا نربط مرادفات التشظّى الواردة فى المقطع من انكسار لطين الذاكرة وتكسير للوجه بثنائية (القرب - البعد) الواردة أول المقطع ، كما بالتحليل .

والمرادفات التى تصنع لنا جملة الشرط تظهر فى جمل :

- **بدَّل الليل موسمه**
- **ارتغت فى الأباريق دمدمة العطش الحجرىّ**
- **صلصل خوف الينابيع تحت خيول البرابرة**

وكلها تعبيرات كنائية تصنع الأولى منها امتدادًا واضحًا بما يحمله من ظلم وظلمة ، ويصبح بالتالى لجملة المفتتح : (أنا وهج النار ، سر الحرائق فى زيتها) ، بعدًا أعمق وأشد فى الحاجة لهذه النار لمكافحة هذا الليل متغير المواسم .

والثانية التى تجعل الأباريق : مكان شرب الماء ، ترتغى فيها دمدمة العطش ؛ حيث يقدمها الشاعر فعلاً ماضويًا للتوكيد ، ثم شبه الجملة المقدم بحرف الجر (فى) ليؤكد على المفارقة الحادثة ، والتقديم بما يوحى به من اهتمام بهذه (الأباريق) ، ثم

الفاعل (دمدمة) بما توحيه الكلمة من قوة ورهبة ومع مضافها (العطش) يتحول التعبير (دمدمة العطش) إلى كناية عن تجبر هذا العطش ، وتبذر الصفة (الحجرىّ) تقوية لمعنى الكناية الأولى فى : بدّل الليلُ موسمّهُ .

أما آخر مرادفات فعل الشرط فهو جملة (صلصلَ خوفُ الينابيعِ تحت خيولِ البرابرة) لتصبح ترشيحًا لما بذره (العطش الحجرى) بخوف الينابيع وتعليلاً لمفارقة السطر الثانى : فالينابيع - مصدر الماء للأباريق - يصلصل خوفها ، فى استعارة تجعل الخوف حادًّا واضحًا وشاملاً عيون الماء كلها ، ويأتى شبه الجملة : (تحت خيول البرابرة) ليدعم (صلصل) أساس الاستعارة ، وتبرز كلمة (البرابرة) إيماءة إلى الدخيل الأجنبى ودوره فيما يحدث من مفارقات هذا التشظى .

جمل الجواب الماضوية تحمل مرادفات جديدة لحالة التشظى ؛ فتبدأ بالفعل (انكسرت) صيغة انفعلت الصرفية ، وما توحى به من ذاتية للحدث : ذاكرة تأكل نفسها ، فى كناية عن فقدان للهوية والتاريخ قد يناسب إما الحلم وإما التماهى التام مع خيول البرابرة المقدمة قبلاً .

أما (فتّحت فيها النوافذ للنار والغيم - كسّرت وجهى مرايا نعاسٍ على أول الحلم) فتبرز بها قيمة (فعّل) بما تطرحه من قوة وجهد بذلا فى محاولة الفتح والتكسير ، لتكون بابًا مناسبًا

للوصول إلى الماء الذى ضل طريقه تحت خيول البرابرة .

(فانفتح النهر) فى استجابة مسرعة (بالفاء) لجهد (صيغة فعّل) حاملاً مرادفات الحياة فى مقابل التشتت والضياع السابقين :

وجهى الجزيرة فى النهر ، يلتم
من حولها الطمى ، تسكن فى
عشبها أمم من شظايا المحار
المفضض والسمك المتوهج
بالزرقة - الخضرة - الأعين الذهبية
والطحلب المتكسر فى خطوة النهر
دار تدوّم فى القاع .

واستخدام مرادفات الحياة المائية بالمقتبس ناجح فى إحداث التوازن بالمقطع وضبط طرفى المعادلة : من (الجزيرة) بما توحى به من تماسك ، مشبهًا به ، والوجه مشبهًا ، يعيد شمل الوجه المتكسّر قبلاً ، إلى : (يلتم من حولها الطمى) فى مقابل (انكسرت طينة الذاكرة) ، إلى شظايا المحار المفضض التى تسبح مع السمك المتوهج فى استعارة تجعلهما أممًا تسكن ، إلى الطحالب التى تتكسر فى خطوة النهر ، وتصبح - فى تشبيه مؤكد - داراً ، كل هذه مرادفات كاملة لحياة مائية قد تعادل دمدمة العطش الحجرىّ السابقة ، وتجلب إلى الذهن ما فعله فى

مقطعه الثانى من القراءة من تناصٍ مع سفر التكوين ؛ فمن الماء تخلق الحياة ، وهذه الحياة التى تشكلت تناسب القدرة التى أصبح يمتلكها فى نهاية المقطع :

أكتب ألوية ، ومفاتيح للأرض .

* * *

المقطع السابع :

ختام المقطع السادس : قصيدة وقراءة ، مناسب للتحول الذى نرصده فى لغة الشاعر - فى هذا المقطع - ففى القصيدة والقراءة انتهى الشاعر إلى بيان القدرة التى امتلكها ، مع بداية المقطع السابع يستمر الشاعر فى بيان هذه القدرة إلا أن اللغة تتغير قليلاً :

١ - هذا أنا . .
٢ - أبدأ رسم الطقوس
٣ - دمى على جبهتى ،
٤ - عيناى رمح مغمس فى الشموس
٥ - وفى ضلوعى جعبة السهام
٦ - والأرض من تحتى حصان شموس
٧ - والبرق خبز شعائرى
٨ - والأفق طير الغمام

٩ - وسكنى حلم طائف بالرءوس

١٠ - فابدأ - معى - يا أيها الشعب - رسم الطقوس .

فاستخدام اسم الإشارة (هذا) مبتدأ يصنع مع ضمير المتكلم (أنا) الجملة الاسمية الافتتاحية - فى هذا المقطع - ينبهنا إلى أنه سيعرض صورة مخالفة لما نعرفه ، أو يعرض صورة لا نعرفها للشخص الذى نعرفه ، والحق أن التصعيد الثورى ونبرة الخطاب اللذين قدمهما الشاعر فى هذا المقطع يجعلانا ندهش من هذا التحول الذى سار بالنص إلى لغة خطابية تقترب من لغة الشعارات التى تستخدم فى أدبيات الخطاب السياسى حول الثورة وتحالف قوى الشعب والتغيير .

يبدأ المقطع - كما أشرنا - بالإشارة التى تصنع مفارقة وتحفيزًا للقارئ واستنفارًا له لمتابعة هذا التحول : فيقدم فى أربعة أسطر (الرابع ، والسادس ، والسابع ، والثامن) أربعة تشبيهات مؤكدة تعتمد كلها على المبتدأ : (عيناى - الأرض - البرق - الأفق) مشبها ، والخبر : (رمحُ - حصان - خبز - طير) مشبهًا به ، ويقدم امتدادًا للمشبه به فى صفات (مغمس - شموس - شعائرىّ) ، علاوة على إيحاء الاستعداد والتحفز فى إيحاء الاستعارة (السطر الخامس : وفى ضلوعى جعبة للسهام) التى تجعل عظامه ذاتها سهامًا توشك على الانطلاق .

الدم ، والرمح ، وجعبة السهام ، والحصان الشَموس ،

والطير « حمام الرسائل » ، هى مرادفات حرب كاملة - بالتراث العربىّ - وهى الحرب التى يقدمها الشاعر فى ستة أسطر فقط (٣ - ٩) ، فإذا أضفنا إليها الأسلوبين الإنشائيين : فعل الأمر : ابدأ - فى البيت التالى - والنداء : يا أيها الشعب ؛ فسنعرف لحظتها ما الداعى وراء قولنا بوجود تحول فى لغة هذا المقطع فى لغة زاعقة ، وإذا وضعنا هذا التحول جنبًا إلى جنب إيحاء الاعتزاز الشديد فى جملته الافتتاحية : (هذا أنا) فهل يحق لنا أن نفهم أن الشاعر يريد تثبيت صورة خلاف المستقرة؟ أيريد أن يستبدل صورة الشاعر المفكر صاحب الرؤية والموقف الفلسفى - شعرًا - ليقيم مكانها صورة الثورى المناضل؟! ربما .

* * *

المقطع الثامن :

لا يزال الشاعر يبحث عن الأرض البديلة التى يقيمها وفق قوانينه ومعاييره ، ويجعلها مملكته الخاصة ، والفشل المتلاحق فى تحقيق حلم اليوتوبيا المثالى - هذا - ربما كان هو الدافع وراء تحول لغة الخطاب الشعرى - فى المقطع السابع - إلى لغة زاعقة خطابية ، فمع بداية المقطع ؛ يقرر الشاعر الفصل بين الواقع والحلم الذى لما يتحقق :

أعرف أن الأرض والمملكة

التى سوف تجىء
لما تزل فى شجر الظلام
تفاحة معلقة
أعرف أنها بوابة مؤصدة
بعيدة
لكننى أشمها فى برعم
أذوقها فى المطر البرىء .

يكشف هذا الوعى (الفصل بين الواقع والحلم) ، استخدام الفعل المضارع : أعرف ، أما المصدر المؤول : أنَّ + معموليها فيؤكد هذا الوعى (إنّ + الجملة الاسمية) ، أما العطف على اسم أن (الأرض والمملكة) فهو الفاصل بين (الواقع) المتاح ، والمثال (اليوتوبيا) . واستخدام التسويف فى جملة الاسم الموصول - المقدم صفة للمعطوف - يؤكد أن الحلم المثالىّ هذا (لمّا) يتحقق وبعيد المنال بعض الشىء ؛ لذا نجح الشاعر فى جعل خبر (أن) جملة فعلية يفتتحها بالنفى (لمّا) ليؤكد به على نفى هذا التحقق - ربما لفترة غير معلومة - وخبر الناسخ (لما تزل) نفسه : تفاحة معلقة ، يقدمه الشاعر مشبهًا به فى علاقة تشبيه تربطه باسم إن .

لم نلجأ إلى تأويل المشبه فى هذا التشبيه بالضمير المستتر فى (لما تزل . .) لأن الربط باسم إن (الأرض) له دلالة على بنية

الجملة الشعرية عند عفيفى مطر - حيث يقدم الطرف الأول فى علاقةٍ (ما) وبعد جمل يعود إليه ليقدم الطرف الآخر الذى يكمل به دائرة العلاقة سواءً أكانت تشبيهًا - كما فى حالتنا هذه - أم أية صورة أخرى ؛ وعلى هذا ، نتعامل مع التشبيه - هنا - من خلال الامتدادات التى يطرحها لكل ركن من أركان التشبيه ليطوره إلى نوع جديد ؛ فالأرض مشبه ، وتفاحة معلقة مشبه به فى بنية التشبيه المؤكد منزوع الأداة ، لكنه لا يكتفى بهذا ، بل يشبه حالة الأرض والمملكة التى سوف تجىء (محققًا الامتداد هنا بالعطف والصفة) بحالة (التفاحة المعلقة التى لما تزل فى شجر الظلام) لتتحول الصورة إلى تشبيه تمثيل .

ولا ننسى ما تبذره عبارة (شجر الظلام) نفسها من غموض يناسب عدم الاهتداء إلى مكانها ويعيد إلى الأذهان ظلام سفر التكوين السابق ، لكن الأمر مختلف الآن ، فهو قد توصل - فيما سبق - إلى علاقة مع هذه الأرض تسمح بالإحساس بها ؛ لذا تأتى عباراته - بعد ذلك - :

أعرف أنها بوابة مؤصدة

بعيدة

لكننى أشمها فى برعم

أذوقها فى المطر البرىء

أسمعها تضحك فى اصطدام

السيف بالهواء

تعبيرًا كنائيًا يمتد ليعبر عن إحساسه بها - على الرغم من كل بُعدٍ قائم بينهما - وهو يرسخ هذه الكناية فى كلمات (أشمها - برعم - أذوقها) التى ترشح لعلاقة التشبيه المقدمة قبل ذلك ، وتجعلنا نتقبل منه تجليات مختلفة لعلاقته بهذه الأرض :

أنظرها تطلق من أبراجها
المديدة
عصفورة الصرخة
والقصيدة الممزقة
وتستغيث . .

(أشمها - أذوقها - أسمعها - أنظرها) أفعال الحواس الأربعة التى تربط هذه الأرض بالبعد ، وغاب فعل الحاسة الخامسة (ألمس) الذى قدمه - فى المقطع الأول - ليؤكد هذا البعد القائم بينهما ، وهو - أى البعد - حجر الزاوية فى بناء هذا المقطع :

آه يا مدينتى البعيدة . .
أنا أشير بالسيف إليك . .
فاصمدى وانتظرى
الفتح قادم إليك فى خميسه
فتوجى رجاله بالمطر . .

ومستوى البعد تؤكده لغته من استخدام لاسم الفعل المضارع (آهٍ) ، ثم النداء : بـ(يا) دون غيره ، ثم وصف المدينة نفسها بالبعيدة ، وهذا البعد المطروح يكسب (المدينة) صورة استعارية تجعلها عاقِلاً ينادَى ، ويقرر اعتزازه الشديد بها بالإضافة إلى ياء المتكلم (مدينتى) : بعد مكانيٌ وقربٌ وجدانيٌ فى لحظة واحدة ، واستخدام الشاعر - فى خطابه لتلك المدينة - أفعال الأمر : (اصمدى - انتظرى - توجى) ، ومحاولة تشجيعها ورفع روحها المعنوية فى جملة : الفتح قادم إليك ، كلها أمور ترشح الصورة الاستعارية للمدينة بالعاقل الذى يُنادَى عليه ، ويؤمر ، ويُتَحدَّث إليه ، ويُطلب منه ، أما أمر السُّقيا : (توجى رجاله بالمطر) فيحمل دلالات تجذر إحساس العروبة فى الصورة وتدعم ما بذره قبل ذلك - فى المقاطع السابقة .

القراءة :

يتخذ الشاعر - فى قراءته للمقطع الثامن - من (الليل) مدخلاً لطرح رؤيته الجديدة كعادته فى اتخاذ كلمة أو جملة من المقطع القديم مدخلاً يلج منه لقراءته الجديدة :

الليل مركبة الأبنوس
على اليم ،
أشرعة النخل منقوشة
بمناديل من ظلل البرق

لى امرأةٌ وسرير المسافة
بين الينابيع

والليل بما يحمله من ظلل الدوران - مرة أخرى - فى فلك سفر التكوين ، أو الظلمة وعدم الهداية ، يقدمه - الآن - مدخلاً لحلم نلمُّ منه صورة أسطورية لامرأة تتلبس الحلم ويتلبسها فى آن :

ها أنت مثقلة
بين ثوبيك قطعانك المستحمة
بالزغب المتوهج ، بيت الحياة
وعشاقك ازدحموا تحت جلدى
ومثقلة أنت :
زينتك القمر الذهبى

تغذى هذه الصورة الأسطورية لامرأة الحلم ، صورة الماء التى قدمها بدءًا من المقطع السادس لقراءته وتنمو معه - فى هذا المقطع من القراءة - لتصبح بهذا الشكل :

أشهد أسماءَ شعبٍ عصىٍّ الولادة
تطلع من الماء .

وصورة الماء - الذى جُعل منه كل شىءٍ حىّ - ليست التجلى الوحيد للثقافة العربية فى هذا المقطع ، فهى تتجاور مع مرادفات : الفراتين ، والنيل ، وسُهيل ، والرمل ، والقبيلة ،

والمدن البدوية ، والهوادج ، والصعاليك ، ووتد الخيمة ، ما معنى هذا كله؟

إن الصورة الأسطورية لهذه المرأة ، والماء ، ومرادفات التراث العربى - يبدو معناها جليًا فى لغة الشاعر على النحو التالى :

١ - الليل مركبة الأبنوس على اليم

(الليلُ) فاتحة القراءة ، مبتدأ الجملة ، مشبه فى تشبيه مؤكد ، طرفه الآخر هو الخبر وما أضيف إليه : (مركبة الأبنوس) أما شبه الجملة (على اليم) المتعلق بصفة محذوفة (المستقرة - الكائنة) فهى تؤكد ما بذره إيحاء التشبيه من تجسيد لهذا الليل فى كينونة ملموسة ، ولتتمكن سفينة الليل من الإبحار يلزمها شراع ما :

أشرعة النخل منقوشة

بمناديل من ظلل البرق

وهو شراع يكمل دائرة المرادفات الأسطورية للأشياء ، بأن يقدم لنا (ظلل البرق) فى استعارة تجعلها مادة صنع الشراع ، وهو يحقق بهذا المدخل تهيئة نفسية لأن نتلقى ظهور (امرأة ما) ظهورًا أسطوريًا بقبول حسن :

لى امرأة

زمنى درج تتهادى

عليه إلى أول النهر
قلبى مخاضتها المطمئنة
عشبًا وحصباء بين الفراتين
والنيل . .

إن جملتى الصفة اللتين يقدمهما لكلمة (امرأة) النكرة - هما ما يوافق مدخله الأسطورىّ السابق ، ويلقى بظلال هذه الأسطورية على المرأة نفسها ؛ فصفته الأولى : (زمنى درج تتهادى عليه إلى أول النهر) التى يقدمها تقريرية - تخلو من المؤكدات - لتناسب حالتنا - نحن المخاطبين - تبدأ بالتشبيه القائم بين ركنيها : (زمنى) مشبه ، و (درج) مشبه بهً ، وتنتهى بترشيح للمشبه به بفعل لازم : (تتهادى عليه) ولا يفلت من أيدينا ما يوحيه فعل الجملة (تتهادى) من إحساسٍ بالثقة والاطمئنان الكاملين ، وهو ما أكدته جملة الصفة الأخرى :

قلبى مخاضتها المطمئنة
عشبًا وحصباء بين الفراتين
والنيل

يجعل قلبه (موطن إحساسه وعاطفته) مشبهًا ، وموطىء قدمها (مخاضتها) مشبهًا به والوصف الذى قدمه لهذه المخاضة (المطمئنة) ، والكناية الجميلة لأثرها عليه :

عشبًا وحصباء بين الفراتين

والنيل

والتى تبين سعادته الغامرة بما يمنحه كل منهما للآخر .

والليل مركبة الأبنوس على اليم

أهبط . .

والشاعر يقدم طرفًا جديدًا فى علاقته بهذه (المرأة) : فبينما (تتهادى على زمنه) ، يهبط هو ، إنهما فعلان متوازيان يقدمان صورة لحدث من طرفين ، **أولهما** : المرأة التى يدور الخطاب عنها بصيغة الغائب ، وفى اللحظة التى يعود فيها إلى جملة الافتتاحية ليقدم نفسه بضمير المتكلم يخاطب هذه الغائبة - فى التفات بلاغى - يرسخ بعضًا من سماتها :

ها أنتِ مثقلة

بين ثوبيك قطعانك المستحمة

بالزغب المتوهج ، بيت الحياة

وعشاقك ازدحموا تحت جلدى

ومثقلة أنت :

زينتك القمر الذهبى

شظايا العروش ألملمها من

نقوش الخرائب

وكر العقاب الإلهى أنقشه بين

نهديك

والسمة الأولى التى ينبهنا الشاعر إليها فى خطابه هى عنفوان أنوثتها وجمال تقاسيمها ، وهى السمة الواقعية لجمال المرأة والتى حظيت بخطاب الشعر العربى فى عصوره كلها بدءًا من امرئ القيس وليس انتهاءً بعفيفى الذى يقدمها لنا فى كناية غريبة :

ها أنتِ مثقلة

بين ثوبيك قطعانك المستحمة

بالزغب المتوهج ، بيت الحياة

وهى الكناية التى تجعلها مصدر الحياة ، وتتحول أجزاء جسده ومكوناته الداخلية إلى عشاق لها :

وعشاقك ازدحموا تحت جلدى

والاستعارة التصريحية المقدمة فى المشبه به المصرح به (عشاقك) هى التى تبين أن هذه المرأة هى له سر الحياة ، وأصل الخليقة لا الذكر ، وتظل جملة (وكر العقاب الإلهى أنقشه بين نهديك) حاملة أذهاننا إلى الجو الذى قدمه الشاعر فى المقطع الثانى لقراءته .

لقراءة الأجزاء المتبقية من هذا المقطع ، يجد الباحث نفسه مضطرًا للقفز إلى آخر سطور هذا المقطع وربطه بسطرٍ أولىّ سابق ؛ لأنه فى ضوء علاقة السطرين سنقرأ ما بينهما بشكل مختلف - بعض الشىء - ، فنجده يقول ، فى آخر سطور المقطع :

زمنى أفق يتقوس بين الفراتين
والنيل . .

إذا فهمنا التشبيه المقدم هنا فهمًا مكانيًّا ؛ فسنجدنا نحوله إلى رقعة جغرافية تمتد بين النيل والفرات شاملة داخلها شبه الجزيرة العربية ، وهى الرقعة المكانية التى شهدت بدايات دولة الإسلام التى أرسى قواعدها الرسول الكريم (ﷺ) ، ثم الخلفاء الراشدون فالدول الإسلامية (الأموية - العباسية) ، ونعود من هذا الفهم لنقرأ جملته :

زمنى درج تتهادى عليه إلى أول النهر

مرة أخرى ؛ لتصبح المرأة التى تتهادى - فى هذه الرقعة - هى الأمة العربية بحالاتها المختلفة التى يرصدها ، وتصبح جملة (وكر العقاب الإلهى) كناية عن الرقعة الجغرافية التى شهدت موطن الرسالات السماوية من البدء حتى المنتهى ، ويستمر هذا الفهم عبر المقطع ويتأكد من خلال :

دائرة الرمل تكتب فيها الرياح
نبوءتها وتخط طوالعها :

زمن ملكىّ يجىء
وآخر يخضر من مائه
وتد الخيمة

الرمل فاتحة للقراءة .

فيصبح الحضور التاريخى لهذه الأمة - التى خرجت من دائرة الرمل أول ما خرجت واقتصرت علومها على قراءة الطالع - هو الذى يفرض أن يكون الرمل فاتحة (القراءة) بالتعريف ، وهو ما يشير إلى المعارف والعلوم التى قدمتها هذه الأمة للدنيا فى زمن ملكىّ (اخضر فيه وتد الخيمة) ، فتصير جملته :

الصحو يفتح قبته لسُهيل

كناية رائقةً عن الآفاق الواسعة التى قدمتها هذه المرأة الأسطورية (الأمة) للدنيا كلها ، وهو ما أكده بعد ذلك :

فجر الشوارع والمدن البدوية يفتح
ساحاته ، امرأتى فى الهودج
مرفوعة والصعاليك من أصدقائى
يقيمون طقس القصيدة والإرث . .

(الفجر) بما يحمله من معان موازية للضياء والتحقق والأمل ، يضيفه إلى (الشوارع والمدن البدوية) ليحقق تخصيصًا وتحديدًا لهوية هذا الفجر الطالع ، وتصبح الجملة كناية عن التحقق ، وهى الكناية التى يضفى عليها استخدام (ساحات) جمعًا كثرة وتنوعًا لمجالات تحقق هذا الفجر البدوى ، الأمر الذى يجعل امرأته/ أمته (فى الهودج مرفوعة) كناية عن عزتها وشرفها المتحققين ، ويتيح للصعاليك الفرصة فى أن يشاركوا فى هذا العرس النهضوىّ .

والعودة لخطاب المدن البدوية - مرة أخرى - فى ختام

المقطع تؤكد هذا :

فانتظرى أيتها المدن البدوية

وانفتحى للصعاليك والشمس

هذى هى الشمس مخبوءة . .

بما تخلعه عليها - حالة الخطاب من شخصانية تشى بحب وحدب عليها يظهران فى الأمر : انتظرى ، والنصيحة التى تلبس ثوب الإنشاء : انفتحى للصعاليك والشمس ، وتؤكد رؤيته فى أن شمس هذه المدن البدوية - التى يقربها بالإشارة : هذه - لن تظهر من مخبئها إلا إذا انفتحت بذاتها هذه المدن (من صيغة المطاوعة : انفعل) لأبنائها مرة أخرى ، وسمحت لآفاقهم وشموسهم أن تظهر على أرضها .

* * *

المقطع التاسع :

فى المقطع الثامن - من القصيدة الأصلية - انتهى الشاعر إلى تأكيد البعد بينه وبين مدينته طالبًا منها الصمود :

آه يا مدينتى البعيدة

أنا أشير بالسيف إليك

فاصمدى وانتظرى . .

أما مع بداية مقطعه التاسع ، فيقدم لغة قد تجعلنا نعيد النظر

فيما انتهى إليه من مقدرة وفاعلية :

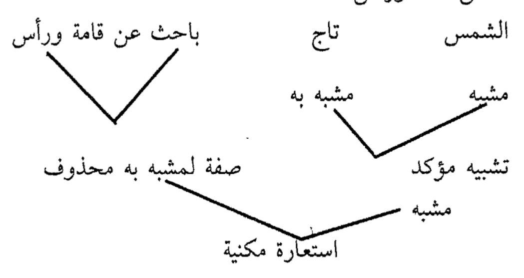
أحلم فى النهار :
الشمس تاج باحث
عن قامة ورأس
أسمع فى الأحجار
توجعًا وغنوة انتظار . .

إن فعله المضارع (أحلم) الذى يفتتح به المقطع ، مع شبه الجملة (فى النهار) يجعلنا نتساءل : أحلم يقظةٍ؟! فيصبح الأمر هروبًا؟! أم إنه بدَّل سنن الكون فأصبح النهار زمنًا للنوم؟!

المفسرتان (:) توضحان تفاصيل هذا الحلم :

الشمس تاج باحث عن قامة ورأس

حيث تتحول الشمس إلى تاج ، فى تشبيه مؤكد يُقدم كلّه طرفًا فى علاقة استعارة جديدة تجعل التاج (المشبه به) عاقلاً يبحث عن قامة ورأس :



واستخدام صيغة اسم الفاعل (باحثُ) توحى بعدم سهولة هذا البحث واستمراره حتى يجد (القامة والرأس) المناسبين ؛ الشاعر هنا - يستعير قناع المتنبى عندما قال :

إنى لأفتح عينى حين أفتحها   على كثير ولكن لا أرى رجلا

بمعنى الاستحقاق الذى تضعه الشمس على مفرق هذا (الرجل) ، الأمر الذى يجعل الألم رابضًا ومستقرًّا فى أحجار هذه الأرض ، كناية عن رفضها لتقزم أبنائها ، ويظل توجعها هو غنوة انتظارها لهذا المخلص .

لا تنزلى يا شمس

رأسى طرى مائع

والسيف ما يزال

حديدة أشحذها باليأس

اللهجة التى تسيطر عليه هنا تنقض ما انتهى إليه من عزمٍ - فى المقطع السابق - من فاعلية وقدرة .

فالأسلوب الإنشائى المتمثل فى النهى (لا تنزلى) ، وتأكيد المخاطب بالنداء فى : (يا شمس) يجعل التركيب صورة استعارة مكنية ؛ تشبه الشمس بعاقل يُنهى ويُنَادى ، وتجىء جملة (رأسى طرىّ) تبريرًا يبين وجهة نظره فى نفسه التى لا يراها أهلاً لحمل تاج الشمس ، وتصبح كناية عن ضعفه وفقدانه الصلابة المرجوة ، واستخدام العطف بعد ذلك :

والسيف مِا يزال حديدة أشحذها باليأس

يقدم صورة أخرى لضعفه وتخاذله ؛ فالسيف - عنوان القوة ورمزها العربى - لا يزال (حديدة) لم تكتسب معنى أو فاعلية تمكنه من إطلاق مسمى (السيف) عليها ، وجملة الصفة التى يقدمها (أشحذها باليأس) تؤكد ضياع هذه الصلابة وفقدانه وسيلة تحويلها إلى فعلٍ وقوةٍ عن طريق شبه جملته : (باليأس) الذى يستخدم حرف الجر لبيان وسيلته (اليأس) فى شحذ الحديدة .

وهذه الانتكاسة التى تتناوب - الآن - عليه ، لا نجد لها مبررًا ، لكن ربما تساعدنا القراءة عل فهم سرها .

القراءة :

والقراءة - نفسها - تقدم رؤية دائرية للَّحظة ذاتها ؛ إذ تتخذ من جملة : (الشمسُ تاج) مفتتحًا ، ويعود إليها كما قدمها بالقصيدة الأصلية :

والسما مملكة مرسومة
فوق مرايا الأرض ما بين
المحيطين . . السما عرش
مضىء
ورق الإرث ، عصا الحكم ،
وشعبى عدد الذر ورمل الصحراء
كرة الأفق سرير ليلة الحلم

وشعبى أمة مكتوبة ما بين ماءين

فالشاعر - هنا - يُفصِّل وجهة نظره التى أجملها فيما سبق ؛ فالأرض ما بين المحيطين ، أو الأمة المكتوبة ما بين ماءين لا تجلبان إلى الذهن إلا عبارة : من المحيط إلى الخليج ، كناية عن الأمة العربية وكثرة عددها التى لا تفيد فى كنايته الحارقة : وشعبى عدد الذر ورمل الصحراء .

والباحث يجد نفسه مضطرًا - قليلاً - للانسياق وراء القراءة الشارحة للمقطع ؛ فكما أرسى قبل ذلك ، بأنه لا يوجد منهج تُطبِّق أدواته بصرامة واحدة على القصائد عند تحليلها ، وأيضًا لأن الشاعر - فيما يرى الباحث - يتخذ من قراءة هذا المقطع أساسًا لما يطرحه بعد ذلك فى المقطع العاشر .

ويستمر الشاعر فى بيان لوعته وحسرته الشديدة على هذا الشعب الذى يتحمل الوقوع فى إرث الحكم ؛ فلا دخل له فى اختيار حاكمه الذى يضع « العصا » أساسًا لعلاقته بالشعب - الذى على كثرته - لا يحرك ساكنًا فتمتلئ الأرض بمظاهر ظلم هذا الحاكم له :

الأرض ينبوع دمٍ بين الفضاء والشجر

ويصبح من المنطقى - وحال الأمة هكذا - أن يعيد الشاعر كنايته الافتتاحية ويوردها ختامًا للقراءة تمامًا كما أوردها بالقصيدة الأصلية :

الشمس تاج باحث عن قامة ورأس .

* * *

المقطع العاشر :

اتخذ الشاعر من الفعل المضارع : أحلم مفتتحًا لكتابة مقطعه التاسع ، ومع بدايات المقطع العاشر والأخير من القصيدة ، يؤكد الشاعر على استخدام مرادفات الحلم لتصبح حجر الزاوية فى بناء رؤيته وتشكيل صورته :

رأسى على مخدة الليل ،
وجسدى
منسكب عبر شقوق الأرض
والظلام
أدخل فى مملكة الأحلام
أصبح طينة معجونة من كل
ما فى الأرض من هيولى
أصبح راعيًا أسوق فى الرياح
ناقة الغمام
أغنيتى : توافقات
الرمل والأمطار

كان حلم المقطع التاسع حلمًا نهارىَ الزمن ، أما الآن - فى

هذا المقطع - فتسترد الأشياء اعتياديتها المألوفة ؛ فيصبح زمن الحلم : الليل ، وموعده : موعد النوم الليلىّ ، والشاعر يقدم لنا هذين المدخلين فى جملته الأولى :

رأسى على مخدة الليل

وجسدى

منسكب عبر شقوق الأرض

والظلام

معتمدًا على مبتدئه وما أضيف إليه : رأسى ، وشبه الجملة (على مخدة الليل) التى تتعلق بالخبر المحذوف (كائن - مستقر) ، وهى الجملة التى يسوقها كناية عن موصوف هو النوم ، وفى جملته المعطوفة يقدم المبتدأ (جسدى) ، والخبر (منسكب) فى استعارة مكنية تجعل جسده سائلاً ينسكب عبر شقوق الأرض ، أما المعطوف (الظلام) الذى يمكن قراءته على أنه عطف على المضاف إليه (الأرض) ، وهو ما يضفى على التركيب بُعدًا استعاريًا يجعل الظلام أرضًا يابسة متشققة تحتاج إلى جسده المنسكب فى شقوقها لتعود كما كانت وتروى غلتها .

أو يمكن قراءته على اعتبار عطفه على المضاف (شقوق) فيكون المعنى : جسدى منسكب خلال شقوق الأرض وخلال الظلام ، لننفى عن الظلام - بهذه القراءة - بُعده الاستعارى ونجعله زمنًا للحلم .

فى حالتىْ القراءة ، لا نمتد إلى إيحاء الاستعارة المقدمة فى : (منسكب عبر شقوق الأرض) ، وهى التى تجعل جسده ماءً يروى الأرض ويعيدها سابق سيرتها من قدرة على الإنبات والعطاء ، وهى الفاعلية المتبادلة التى توصل إليها - سابقًا - فى علاقته بهذه الأرض ، وعلى كلٍّ ؛ فالاستعارة بإيحائها ، والقراءتين هما مدخله إلى مملكة الأحلام :

أدخل فى مملكة الأحلام

أصبح طينة معجونة من كل

ما فى الأرض من هيولى

التى يلجها بفعل مضارع : (أدخل) ، دالاً على تجدد واستمرارية ما ، وهو ما يعنى أنه بتكرار المدخل السابق يتجدد دخوله ، لكن استخدامه حرف الجر (فى) بما يوحى به من استقرار ، يجعله فى عمق هذه المملكة ، وفى عمق لحظة الحلم ، الأمر الذى ينافى المنطق قليلاً ؛ إذ لابد من وقت أولاً لتدخل (إلى) هذه المملكة ، وبعد فترة ؛ بعد استقرار معالم هذه المملكة وحدودها ، تصبح (فى) مملكة الحلم ، على هيئة الاستقرار الذى بيَّنه فيما تلا ذلك :

أصبح طينة معجونة من كل

ما فى الأرض من هيولى

وعلى الرغم من عدم وجود المفسرتين(:) بعد (مملكة

الأحلام) ، فإن الباحث يجد نفسه قارئًا لهذين السطرين وما تلاهما باعتبارهما تفسيرًا لحالة الدخول (في) مملكة الأحلام هذه ، هذا الدخول المستقر الذى يضمن له أن يصبح (طينة معجونة من كل ما فى الأرض من هيولى) ، فى تشبيه مؤكد - يجعل إشارة التناص الواردة مع سفر التكوين السابقة ليست من باب التزيد - وهو التشبيه الذى يستفيد منه الشاعر فى طرح جديد لمظاهر علاقته الفاعلة مع هذه الأرض :

أبنيك يا مدائنى

من شاطئ لشاطئ :

أرسم وجهك الممتد

بالغلال

أرسم بالزبيب ساحة واسعة

حيث يتخذ من حلمه آلية دفاع ضد ما يراه من خراب وتجهيل وتجويع تمارس ضد هذه المدائن ، فى الحلم تظهر هذه الآليات التى يمليها لاوعيه ، أما وعيه فينتبه ليبرز لنا وسط هذه التداعيات بالتساؤل التالى :

هذا نهار الحلم أم غيبوية

النهار؟!

(هذا) اسم الإشارة المبتدأ الذى يحيلنا لتداعياته السابقة ، وخبره (نهار الحلم) المقدم كناية عن قوة الحلم ووضوحه

وتحققه ، أما (غيبوية) النهار فكناية أخرى عن دهشته وعدم التصديق بتحقق هذا ، والعاطف بينهما (أم) الذى يدلل به على حيرته بين المثال والواقع .

فى طرحه للتساؤل - على النحو السابق - قفز للوعى داخل تفاصيل الحلم ؛ وعليه فلا نتوقع أن تستمر تداعيات الحلم الأولى ، بل تتخذ صورة تناسب وعيه وواقعه :

رأيت فى السماء رقعة
مثقوبة ممزقة
تهبط من مجهولها الأطيار
رأيتها تلقط ما وضعت من
علائم الرسوم
رأيتها تحمل فى الحواصل
أهلة الخرائط التى نقشتها فى
ورق الأحلام
وتبنى أعشاشها فى
شجر الرياح

وفعل الإبصار (رأيت) الذى يقدمه تكأة لبيان تفاصيل حلمه بمستواه الجديد ، يعزز واقعًا قرره سؤاله السابق : من سماءٍ هى حدُّ المنى والآمال والأحلام يقدمها فى استعارة تجعلها ثوبًا باليًا مثقوبًا ، أو طيورٍ تخطف أحلامه وتبنى أعشاشها فى شجر

الريح ، كناية يسوقها على سرقة الحلم منه وإفلاته من يديه ، ومستوى الألم الناجم عن خيبة أمله وإحباطه - فى هذا الجزء من الحلم - الذى يعزز تساؤله السابق .

وبعد أن أفسد وعيه عليه حلمه ، يقدم هو الحل فيما يريد أن يحلم به :

أحلم يا بوتقة الإنسان والطبيعة

أحلم أن تورق فى

القصائد المزدهرة

شمس جديدة

وغيمة وقنطرة

فالتداخل الذى يقدمه بين الإنسان والطبيعة من إشراكهما بحرف العطف لمضافٍ واحدٍ ، يجمعهما فى بوتقة - إناء الصهر - واحدة ، ليس إلا بيانًا لما يطمح إليه من أحلامٍ لكليهما :

(تورق فى القصائد المزدهرة شمس جديدة وغيمة وقنطرة)

فالشمس الجديدة - بكلِّ ما تكنى عنه من أفق وسماء جديدتين - هى فاعله الذى سيورق ؛ فى استعارة تجعلها نباتًا مورقًا مناسبًا لازدهار قصيدته أو حلمه الذى يمتلكه داخله .

القراءة :

الحلم هو الحجر الدائر فى المقطع الأخير من القراءة ، وكما لحظنا - قبلاً - أن الشاعر يقدم - فى القراءة - رؤيته

للحظة القصيدة بتوسع : فهو قد يضيف إلى تفصيلاتها ، أو يفصل مجملها ، أو يؤسس علاقة جديدة تكتسب قيمتها من انتفاء تاريخية القصيدة الأصلية - فى كتابتها الأولى - ؛ وعلى هذا فعندما ننظر إلى بدايات مقطع القراءة :

تلبس الشمس قميص الدم

فى ركبتها جرح بعرض الريح

والأفق ينابيع دم مفتوحة

للطير والنخل

سلام هى حتى مشرق النوم . .

ســـــلام/

فسنجد أنفسنا نقرأه فى ضوء بدايات المقطع الأصلى من القصيدة ، ومعطياته :

رأسى على مخدة الليل

والواضح أن الشاعر - فى القراءة - يبدأ برسم صورة للدنيا قبل أن « يضع رأسه على مخدة الليل » ويقدم فيها وصفًا للحظة الغروب التى تعد المدخل الزمنى إلى الليل ، وحتى نستوعب صورة الغروب التى يقدمها ؛ لابد من تحويل مشهد الشاعر الكتابىّ إلى صورة بصريّة ؛ لنتمكن من فهمها .

فالشمس الحمراء التى تصبغ الأفق والسماء بحمرتها هى اللحظة المقصودة فى هذا المشهد ، ونستطيع رصد لغته على

هذا الشكل :

جملة (تلبس الشمس قميص الدم) هى الاستعارة المكنية التى تجعل الشمس عاقلاً يلبس ، والدم قميصًا يُلبس ، كما تقدم إيحاءً بانتشار اللون الأحمر - لحظة الغروب - وتجعل الشمس مسئولة عن نشره فى الكون .

والبعد التشخيصىّ - فى الاستعارة - ؛ نظرًا للتكنية عن مشبه به عاقل ، وورود كلمة (الشمس) فاعلاً نحويًا فى الجملة ، لا التجسيدىّ - كما تذهب د . فريال غزول [١٤] - يكون هو المعتبر عند النظر لسرّ الجمال فى هذه الاستعارة .

والتشبيه المؤكد محذوف الأداة المتولد من المفعول به (قميص) مشبهًا به ، والمضاف إليه (الدم) مشبهًا يجعل صورة الاستعارة الأولى ممتدة ، ويؤكد هذا الامتداد فى سطره التالى :

فى ركبتها جرح بعرض الريح

حيث يتخذ من شبه الجملة (فى ركبتها) بالضمير المتصل (ها) العائد على الشمس - ترشيحًا للبعد التشخيصىّ فى الاستعارة الأولى ، ويظل لوصف (الجرح) بأنه (بعرض الريح) بُعدًا كنائيًا عن اتساع هذا الجرح النازف وعدم محدوديته « وهذا مقبول فكريًا ، بل مستحسن لأننا نتعامل مع جرح مجازىّ » [١٥] ، وهى الكناية التى تؤكد إيحاء اللون الأحمر - لحظة الغروب - فى الاستعارة الأولى .

أما التشبيه المقدم مع السطر الثالث :

والأفق ينابيع دمٍ مفتوحة

فى (الأفق) مشبهًا ، و (ينابيع دم مفتوحة) مشبهًا به ، فمع استخدامه واو الحال ، يجعل الجملة الاسمية كلها (جملة التشبيه) متعلقة بالفعل (تلبس) منشئ الاستعارة الأولى ، ويوطد إيحاء اللون فى (الدم - جرح) السابقتين ؛ وعلى هذا الشكل :

تلبس الشمس	قميص الدم	فى ركبتها جرح بعرض الريح	والأفق ينابيع دم مفتوحة.
استعارة مكنية	تشبيه	ترشيح للاستعارة + كناية	تشبيه :جملة الحال

تصبح الصورة المقدمة صورة مركبة ، وليست استعارة تمثيلية - كما تذهب د . فريال غزول - فهو يعتمد على الصورة التى يتراكم - على مستوى الشكل - بعضها وراء بعض ولا يستدعيها لينقل لنا باستدعائها أو تصويرها حادثة أو واقعة ما كالمثل أو الحكمة - على سبيل المثال - ويظل لها بتراكمها الذى قدمه علاقة شكلية تظهر فى مستوى التشكيل البصرىّ المطروح ، وعلاقة أخرى ذهنية تظهر فى الدلالة العامة التى يسوقها هذا الترتيب ؛ فتصبح كلها كناية عن لحظة الغروب لا استعارة مولدة .

وانطلاقًا من الفهم السابق فإن هذه العبارة : « لو رجعنا إلى « تلبس الشمس قميص الدم » وجدنا أنها مشبه به . أما المشبه فهو « تنزف الشمس » ولكن تنزف الشمس بدورها استعارة وهى

مشبه به أما المشبه الذى تؤدى له فهو تغرب الشمس »[١٦] .
لا نراها جائزة فى التعبير عن لحظة الكناية السابقة ، وهى الكناية التى تشكل الأفق بسكون وهدوء يجعلان ورود عبارة (سلام هى حتى مشرق النوم . . سلام) تأكيدًا على حالة السكون ، فكلمة (سلام) النكرة التى صدر العبارة بها ، هى ما يهتم بإبرازه بدليل تكراره لهذه النكرة (سلام) بكل ما تضفيه من شمول وعموم على معنى العبارة :

سلام داخلىٌ فى الهدوء والسكينة المنبعثين من الوصول لتلك اللحظة التى تعنى نهاية يوم عمل وكدح ، وهو ما فصله الشاعر بعد ذلك بقوله :

نام النصف الهالك ، ولم
يستيقظ النصف الحىّ
وخلت الأرض من كل دابة
فإذا قضيت صلاة العتمة
وأقبلت ملائكة الحلم
وأشرق النور بنور
شمسه الخضراء
وآيته المبصرة
فبرحمة منه خلعت أعضاء
النهار وفتحت فى النصف

الهالك

نافذة . . . .

أو سلام خارجىّ بما يبذره الغروب فى الدنيا من ميل للسكون والهجوع حيث تأوى الطير لأعشاشها والنحل لخلاياه .

وقد عرض الشاعر أشكال هذا السلام فى (نساء النهر يطلعن . . .) إلى قوله :

والثيران أغفت واقفة

تتكسر أنجم الليل فى

حدقاتها الفسفورية الغائبة .

وعلى الرغم مِن دموية التعبيرات المصاحبة لهذا السكون كما فى : قميص الدم - جرح - ينابيع دم مفتوحة ، فإن الشاعر ينقض هذه الدموية المسيطرة على المشهد بعبارته المحورية (سلام هى حتى مشرق النور/ سلام . .) ويصبح المدلول الأول لكلمة الدم المتكررة هنا هو لونها الأحمر الذى يظهر فى لحظات الغروب الفعلية ؛ بدليل أنه استخدم العبارة السابقة جملة مركزية فى إحداث دوائر مفتوحة للحظته الشعرية ويصبح تكرار الجملة نفسها دليلًا على اكتمال دائرةٍ ما يرصدها الشاعر فى اللحظة نفسها .

والملاحظ أن ما يرصده الشاعر داخل دوائر لحظة الغروب - هذه - يتخذ صورتين ، **أولاهما** : فى حركة النساء للنهر : ذهابًا وإيابًا فى طقسهن اليومى الريفىّ ، وهو الطقس المرتبط

بموعد الغروب - لا بعده - لذا جاء وصف المشهد فى لغة يغلب عليها استخدام الفعل المضارع فى : (نساء النهر يطلعن - تصايحن - يمسحن - يبكين) وهو الاستخدام الذى لا يعنى آنية الحدث فقط ، بل استمراريته وتجدده مع كل غروب .

وأخراهما : فى صورة الطبيعة ذاتها بعد وقت من لحظات الغروب ، ونجد الشاعر قد قدمها بعد فاصل طباعى من صورته الأولى :

ضمت الحقول ركبتيها

ونامت الثعابين

سلام ظلامىّ يتكوم قشًا

ناعمًا وزغبًا

والثيران أغفت واقفة

تتكسر أنجم الليل فى

حدقاتها الفسفورية الغائبة

سلام قناع من ليل رحيم .

والشاعر قد نجح باستخدامه الفعل الماضى (ضمت - نامت - أغفت) فى تثبيت فكرة مرور الزمن بعد لحظة الغروب - التى رصدها - وبين الإيغال فى الليل الفعلى ؛ بتعبيره الاستعارىّ : (ضمت الحقول ركبتيها ونامت الثعابين) حيث يقدم استعارة مكنية تجعل الحقول عاقلاً يضم ركبتيه ، ويظل الإيحاء المرتبط

بهذه الاستعارة هو النوم والاسترخاء ، ومع تزامن الاستعارة السابقة واستخدام الأفعال الماضية بالأسطر ، كان ورود مفهوم السلام بشكل آخر - فى نهاية المقطع - مقبولاً :

سلام قناع من ليلٍ رحيم

وهو المفهوم الذى قدمه تشبيهًا مؤكدًا معتمدًا على مبتدأ الجملة (سلام) النكرة فى تقديم المشبه ، والخبر (قناع) فى أداء دور المشبه به ، ويظل لشبه الجملة المتعلق بالخبر : (من ليلٍ رحيم) دلالة على المادة التى صُنع منها هذا القناع ؛ باستخدام حرف الجر (من) ، وهو ما يجعل عبارة (ليل رحيم) تصنع استعارتين متداخلتين **أولاهما** : فى جعل الليل شخصًا رحيمًا يسبغ هذه الرحمة الكثيرة (بصيغة المبالغة : فعيل رحيم) ، **وأخراهما** : فى جعل هذا (الليل الرحيم) مادة للتشكل وصنع القناع الذى يشبه السلام به ، ويصبح التغيير الذى أحدثه فى تناص جملته المحورية : سلام هى حتى مشرق النوم ، تغييرًا ذا دلالة لأن المقطع يؤكد على حدوث الإشراق الفعلى للنوم فى كل الكائنات الموجودة ، ومنها صاحب قناع الحكى فى القصيدة ، لنقبل منه ظهور الحلم : تيمة القراءة الأساسية وحجرها الدائر ، بتجلياته المختلفة :

وقامت قيامة الرؤية :

ترجلت عن رسوم الشراشف

ورائحة المخدات

فهل تركت الأغطية على وجهى
رسومها الشجرية البارزة؟
وجهى ورق يتطاير وثمار
يسَّاقطن وأفرع تنمو

حيث يأتى تعبيره (قامت قيامة الرؤية) كناية عن حدوث الحلم ووقوع الرؤية ، وظهورهما فى دائرة التحقق ، لكنه قبل أن ينتقل إلى الحلم ذاته يضيف تفصيلات استعارية لجسده حتى يقبل الحلم ، ويصبح تساؤله الإنشائى : (هل تركت الأغطية على وجهى رسومها الشجرية البارزة) تعبيرًا عن دهشته الشخصية لما يعتريه - فى الحلم - من تغيرات تجعل وجهه ورقًا يتطاير وثمارًا تتساقط وأفرعًا تنمو ، فى تجريدات تدعم الاستعارة فى استفهامه الإنشائى وتجعل الدخول فى تفاصيل الحلم شيئًا مقبولاً ، كما يقدم بهذه التجريدات الاستعارية مبررًا لمسلك الدهشة الذى طرح استفهامه تعبيرًا عنه - فى صدر المقتبس - حيث نلحظ أن الاستفهام الإنشائى - هنا - بدهشته يطرح قضية يسوق الشاعر أدلتها المنطقية التى تعضد وجهة نظره فى دهشته .

أخذ الشاعر يقدم حالة حلمه ورؤيته بكلمات تنضح عروبةً بدءًا من (سلام هى حتى مشرق النوم - صلاة العتمة - ملائكة - أشرق النور بنور شمسه - آيته المبصرة - رحمة منه - قامت

قيامة) وهى العروبة التى تلتمس بقوة فى تعبيرات القرآن الكريم لندخل بها إلى تفاصيل الحلم :

مهرة تطلع من بيت أبى

تُطوى المسافات لها

الفضة والبرق على حافرها ضوْأً

غرناطة والأرض وراء النهر

والزئبق والكحل بعينيها مرايا

اشتعلت بالطلل الواسع

وهى التفاصيل التى تزيد من أحاسيس العروبة المقدمة قبلاً ، وذلك من كلمات : (مهرة - غرناطة - وراء النهر - الكحل بعينيها - الطلل - أقواسًا - الماء الهلالىّ - سهيلٌ - خيول طلعت من جزء عم - سلام هى حتى مطلع الفجر)

وإذا نظرنا إلى المهرة (الخيل) باعتباره وسيلة الفتح العربى الإسلامى فى حمل دعوته ونشرها فستصبح كلمة (أبى) مجازًا مرسلاً عن الجدود العرب الذين ينتسب إليهم علاقته الجزئية ، وتصبح جمل مثل : (تطوى المسافات لها - الفضة والبرق على حافرها ضوًأ غرناطة والأرض وراء النهر ، والكحل بعينيها مرايا اشتعلت بالطلل الواسع) كناية عن انتشار هذه الدعوة وقدرتها على صبغ الأقاليم المفتوحة بصبغتها العربية ، لكن إشارة (الطلل الواسع) تؤكد أن الشاعر لا يصف هذه الفتوحات لحظة حدوثها

وإنما يزاوج بين وصفه لأوقات حدوثها من باب المراقب ، وتعليق (الابن) - الآن - بعد أن صارت العروبة فى البلاد المفتوحة أطلالاً واسعة ، وتصبح (جسد الحلم) الذى تعلو فيه قامة الشاعر كناية عن حلم العروبة الكبير الممتد من غرناطة غربًا إلى بلاد ما وراء النهر شرقا ؛ ويجد الشاعر نفسه متحققًا بتحقق هذا الحلم الكبير :

وتعلو قامتى فى جسد الحلم :
سهيل وردة خافقة فى عروة القلب
ينابيع دمٍ معتمة تصحو
خيول طَلعت من (جِزء عم)
اتسعت دائرة الأرض
سلام هى حتى مطلع الفجر
سلام/

الأمر الذى يجعل جملة (سهيل وردة خافقة فى عروة القلب) ، بما تشمله من تشبيه مؤكد بين مبتدئها وخبرها (سهيل وردة) مشبهًا ومشبهًا به على التوالى ، وما أضيف من امتداد للمشبه به ، يحوله إلى استعارة مكنية تكون فيها الوردة حيَة نابضة ، ويكون القلب رداءً ذا عُرى توضع بها الوردة النابضة - يجعلها كلها كناية جميلة عن الوصول لأطراف العلا وسماوات المجد فى اللحظة التى طلعت فيها خيول هذه الأمة من (جزء

عم) ، ولأن (جزء عم) لا يخرج منه إلا سور قرآنية ، والخيل مركبة الفتح ؛ فإننا لا نستطيع أن نفهم هذه الاستعارة إلا بدلالتها أو معنى معناها الذى يجعل البعد الإسلامى فى (جزء عم) مجازًا مرسلاً عن القرآن الكريم ودعوته الإسلامية بعلاقة الجزئية - وقودًا وزادًا لحركة الفتوح التى ضمنت للعرب فى عزهم الباذخ أن تتسع أمامهم دائرة الأرض .

نلاحظ هنا أن التناص مع الآية الكريمة «سلام هى حتى مطلع الفجر» قد ورد كاملاً وصريحًا - للمرة الأولى - فى القصيدة ؛ فالشاعر قدم قبلًا تنويعات متكررة على الآية الكريمة لكن لم تذكر صراحة إلا فى موضعين ارتبطا بذكر المجد والحضارة اللذين تحققا للأمة العربية فى ظلال الحضارة الإسلامية .

كذلك فقد اتخذها الشاعر مدخلاً إلى التناص مع الفلسفة الإسلامية والشرقية - بوجه عام - فنجد : الحروف أمة من الأمم مخاطبون ومكلفون ، لابن عربى ، ومقام كن ، والمعراج ، والإشراقيون الهرامسة ، والعرفاء ، والسهروردى ، وبهم كلهم تكتمل دائرة الحلم التى ابتدأها مع قصيدته - أعنى هذا المقطع من القراءة - ليعود معبرًا عن لحظة الشروق الفعلية :

والشمس تولج أطراف الليل فى

قفازات الأرجوان وجوارب الذهب

المسبوك وغير المسبوك
صاعدة هى ومليئة
هابط هو إلى همهمة الخشاش
وتلاصق الدويبات وزواحف
السعى

وكعادته يقدم لحظته بصورة بصرية يعتمد فيها على الشبه الشكلى بين العناصر ؛ فتبرز جملة مثل : (الشمس تولج . . . وغير المسبوك) كناية عن اللحظات الأولى للشروق مقدمة فى تنويعات بلاغية متضافرة : (الشمس تولج أطراف الليل) وهى الجملة الاسمية التى يجعل مبتدأها مشبهًا فى استعارة أولى ، ويكنى عن المشبه به المحذوف (الشخص العاقل) بفعل جملة الخبر (تولج) ، ويقيم الضمير الرابط بين المبتدأ وجملة الخبر فاعلاً يرسخ البعد التشخيصىّ فى المشبه (الشمس) ، بينما يجعل مفعول جملة الخبر (أطراف) بما أضيف إليه (الليل) طرفًا آخر دليلاً على استعارة أخرى تجعل (الليل) عاقلاً ذا أطراف ، وإذا تخطينا هذا إلى التشبيهين : قفازات الأرجوان وجوارب الذهب المسبوك وغير المسبوك ، نجدهما ينثران إيحاء ألوان الفجر والشروق الأولى على الدنيا ، أما ربطهما مع جملة الاستعارة الأولى بحرف الجر (فى) فإنه المسئول الأول عن الوصول بالجملة كاملة إلى حد الكناية عن حركة صعود الشمس وهبوط

الليل من مسرح الحياة لتعلن نهارًا جديدًا معاشًا :

ارتمت

ألحفة القطن المنداة

سلام عنكبوت من دمٍ

خثره أن التقاطيع تشابهن

سلام/

والشاعر يدير تنويعة جديدة على جملته المحورية تجعل سلامه (الليلى) عنكبوت دمٍ ، وهو التشبيه الذى يوحى بأقسى ما يمكن بالازدحام النهاريّ : ازدحام الصحو وسط الأمم ، ازدحام ضياع الملامح والخصوصية :

دم خثره أن التقاطيع تشابهن

ليصل بها إلى ختام رؤيته :

جسد يهجره الماء

وماء هجرته الذاكرة

وهو ما يكنى صراحة عن ضياع ما كان قد أرساه لهذا (الجسد) خلال الحلم .

* * *

قد نرى من خلال التحليل السابق ، كيفية اختلاف تشكيل الصورة فى القراءة عنه فى القصييدة :

فى القصيدة يميل الشاعر إلى الاستخدام البسيط للصورة بلا

هندسة أو نمنمة حرفية ، والواضح أن الانفعال كان هو المسيطر الأول على لحظات كتابة القصيدة ، أما فى القراءة فالأمر يختلف قليلاً ، نعم! هناك بذور فى القصيدة أتت ثمارها - بعد سنوات - فى القراءة وفى قصائد ودواوين أخرى ، لكن القراءة تظل مختلفة ؛ فقد لحظنا موسوعية الكتابة والاهتمام بالتفاصيل - فى رصد اللحظة - ونفى تاريخية اللحظة الشعرية محاولاً الولوج بها إلى عموم وإطلاق يناسبان رؤيته الجديدة ، وتغير مرجعية القراءة التى تتخذ من الثقافة العربية والإسلامية مستندًا قويًا فى الطرح والتناول ؛ فمقطع كالثانى - مثلاً - فى القصيدة أورده فى أربعة أسطر أو لنقل أربع حركات قام بتعديلها فى القراءة - استنادًا لما طرحه فى المقطع الأصلى ، والأمر نفسه - بتغيير طفيف - حدث فى المقطع العاشر أيضًا ؛ فهو يتخذ حركة ما أو « موتيفة ما » من القصيدة مفتاحًا يلج منه بقوة إلى عالمه الجديد .

وكذلك فالاهتمامات الفلسفية التى ظهرت فى أقنعته وتناصاته - فى القراءة تعكس تعميقًا لمساره الشعرى ظهر واضحًا خلال دواوينه التالية التى كتبت بين القصيدة والقراءة ، مثل القصائد المتأخرة - تاريخيًا - فى ديوانه « كتاب الأرض والدم » ، ثم ديوان : « شهادة البكاء فى زمن الضحك » ، ثم بدأ ظهورها القوى فى قصائد دواوينه : « والنهر يلبس الأقنعة » وبالطبع « أنت واحدها وهى أعضاؤك انتثرت » ، ثم « رباعية الفرح » .

ولكى نفهم قيمة التناص مع الفلسفة العربية والتراث الإسلامى بشكل عام فى هذه القصيدة - تحديدًا مقاطع القراءة منها - ينبغى أن نعرف أن رحلة التناص فى شعر الشاعر قد مرت بفلسفات غربية متعددة عكس اختيارها مواقفه ورؤاه الفكرية ؛ لتصبح عبارة « خيول طلعت من جزء عم » هى المرجع الفكرى الذى يستند إليه فى مرحلته المتأخرة - فنجد دواوين : « أنت واحدها . . . » وبتنويعات مختلفة فى « فاصلة إيقاعات النمل » « احتفاليات المومياء المتوحشة » والقصائد المنشورة والمخطوطة التى لم تطبع فى كتاب .

أمَّا علاقة هذه القصيدة : كتاب المنفى والمدينة ، وقراءتها بالنظام العام لدى الشاعر : فقد طرح القصيدة الأصلية - التى يبرز فيها ملامح علاقته بالأرض ضمن ديوان : ملامح من الوجه الأمبيذوقليس ، وهو الفيلسوف اليونانى الشهير ، ومرجعية القصيدة - فى نظام هذا الديوان العام - هى مرجعية غربية فى مجملها ؛ حيث استعار الشاعر قناع الفلسفة اليونانية - على اعتبار أمبيذوقليس تجليًا لها .

أما القراءة فقد طرحها الشاعر ضمن : (أنت واحدها . . .) وهو الديوان الذى تسيطر عليه مرجعية قرآنية تعكس وجهة الشاعر فى العودة والارتباط الجديد بالفكر العربى فى أعظم تجلياته : المشروع الإسلامى ، الذى جاء القرآن الكريم كتابه ومرشده .

وإعادة صياغة العلاقة بينه وبين أرضه مُستنِدًا للجذور العربية ، أصبح الرؤية الشاملة لمسيرة الشاعر - فيما بعد - ، وهى الرؤية التى جعلته يقدم فى قصيدة : معلقة ميتادور الأبد : فى مئوية لوركا وحوليات الإبادة الجماعية(١٧) ، مناقشة ثرية لجدل العلاقة - كما يراها الآن - بين الشرق والغرب : على ضفتىَ بحرٍ واحد يجمعهما حوله ويفصلهما فى آن .

الهوامش :

(١) ملامح من الوجه الأمبيذوقليس : محمد عفيفى مطر ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٦٩م .

(٢) نشر هذا المقطع تحت عنوان : قراءة فى مجلة (الأقلام) العراقية ، السنة (١٢) ، العدد (١٠) ، فى تموز ١٩٧٧م ، ص ٥٤ – ٥٧، وهى النشرة التى اعتمدت عليها د . فريال غزول فى دراستها للقصيدة ، راجع : – فيض الدلالة وغموض المعنى : فريال غزول ، مجلة فصول ، المجلد الرابع ، العدد الثالث ، ١٩٨٤م ، القاهرة ، ص ١٧٥ – ١٨٩ .

(٣) رباعية الفرح : محمد عفيفى مطر ، دار رياض الريس ، لندن ، ١٩٩٠ م ، وقد أشار ناصر فرغلى إلى دلالة تكرار نشر المقطع نفسه فى ديوانين للشاعر قائلاً : (شعر مطر يمثل الحداثة بمفهوم التحول ورفض التشكل ، إنه الطقس الذى يدحض الطقوس ، من هنا كانت أعماله الأخيرة مؤكدة لهذا المفهوم المتجاوز ، فى « أنت واحدها وهى أعضاؤك انتثرت » يطور عفيفى مكر لغة بالغة القسوة والحساسية فى آنٍ ، وفى ديوانه الجديد « رباعية الفرح » من المشترك مع « أنت واحدها . . » الكثير ، ولعل قراءة فعل اختيار قصائد الديوان تؤكد هذا بدءًا ، فقصيدة « قراءة » تتكرر بعين المجموعتين ، وكأن الشاعر نفسه يراوح ويشعر داخليًا بهذا المشترك الشكلى والدلالى فيقدم الدليل الواضح على هذا بتكرار القصيدة » . راجع فى ذلك :

– تجدد العطاء الشعرى وجدل الواحد والكثير : ناصر فرغلى ، جريدة الحياة اللندنية ، فى ١٩ يونيو ١٩٩٠م .

(٤) كذلك فقد قرأ هذه القصيدة ضمن قراءات لأعمال الشاعر – كل من : شاكر عبد الحميد ، الحلم والكيمياء والكتابة ، مرجع سابق . وإبراهيم منصور فى : الشعر والتصوف : الأثر الصوفى فى الشعر العربى المعاصر ، ط١ ، ص ٣٣٣ ، طنطا ، ١٩٩٦ ، ورمضان بسطاويسى فى :

أنطولوچيا الجسد والإبداع الثقافى ، مجلة ألف ، العدد (١١) ص ١٠١ . ١٩٩١م .

(٥) كتبت القراءة - كما بالأعمال الكاملة - فى (١٩٧٥) .

(٦) سورة يوسف ، آية رقم (٨٤) .

(٧) الكتاب المقدس ، سفر التكوين ، ص ٣ .

(٨) إيرازاموس Erasmus (١٤٦٦؟ - ١٥٣٦م) فيلسوف هولندى يعتبر من أبرز وجوه الحركة الإنسانية فى عصره ، راجع :

المورد ، منير البعلبكى ، ص ٢٩ معجم الأعلام ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط . ٣٠ . ١٩٩٦ والتضمين :

yet Peradventure a Poet's Fablein the allegory Shall be read with Some what more fruit then a narration of holy books, if thou rest the rind or outer part.

والترجمة للمؤلف

- Louis Awad, The Theme of Prometheus in English and Frensh Literature, P.55, Ministry of Culture, Cairo, Egypt, 1963.

(٩) قريب من هذا ما قامت به د . فريال غزول فى قراءتها لدلالة كلمة (الدم) الواردة بالمقطع العاشر من القراءة ، حيث استندت إلى إهداء الشاعر فى مقدمة ديوانه : « كتاب الأرض والدم » واستنتجت الدلالة الشبقية لكلمة (الدم) فى استخدام الشاعر لها ، راجع : فيض الدلالة وغموض المعنى ، فريال غزول ، سابق .

(١٠) يمكن أن يُرد الرمز (نسرًا) إلى مردوده الواقعىّ فنلاحظ أن رمز مصر الرسمى هو النسر ، ربما ورود كلمة (نسرًا) بعد النداء فى التركيب يشى بذلك ، وعلى هذا الأساس تصبح كلمة (نسر) مشبهًا فى استعارة مكنية حذف المشبه به منها ، وظلت أداة النداء (يا) دليلًا عليه وعلى قيام معناه فى النفس ؛ لكن منهج الباحث فى تناول الصورة يرفض هذا التأويل الواقعى للرمز لأنه - كما بيَّن سابقًا - تأطير للرمز وتسطيح لأبعاده الثرية فى

القصيدة ويجعل دور القراءة هو الجرى وراء الأبعاد الواقعية للرمز فى القصيدة .

(١١) الإشارات الإلهية : أبو حيان التوحيدىّ ، تحقيق : عبد الرحمن بدوى ، العدد ٢ سلسلة الذخائر ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، فبراير ١٩٩٦م ، ص ١١٢ .

(١٢) السابق ، ص ١١٤ - ١١٥ .

(١٣) وردت قصة حرق التوحيدى كتبه في معجم الأدباء لياقوت ١٥/ ١٦ ، وأوردها د . عبد الرحمن بدوى فى مقدمة تحقيقه لكتاب الإشارات الإلهية ص ٢٢ - ٢٣ ، وقد يقربنا من هذا الفهم أن نعرف - كما أسلفنا فى الفصل الأول - أن الشاعر قد أصدر دواوينه الأولى خارج مصر ، ومنها الديوان الذى ندرس منه هذه القصيدة ؛ حيث صدر فى طبعته الأولى عن دار الآداب ببيروت ١٩٦٩ ، وهو ما قد يوازى النكران والجحود اللذين لاقاهما التوحيدى فى محنته من معاصريه .

(١٤) فريال غزول : فيض الدلالة وغموض المعنى ، ص ١٨٥ .

(١٥) السابق ، ص ١٨٥ .

(١٦) فيض الدلالة وغموض المعنى ، ص ١٨٥ ، وتجدر الإشارة إلى أن د/ فريال غزول تستند فى تحليلها لخصوصية المجاز المطرى - هنا - إلى الفهم الإنجليزىّ لمفاهيم الاستعارة والكناية والاستعارة المولدة والتمثيلية ، وهو ما يخالف وجهة نظر الباحث .

(١٧) إحدى قصائد الشاعر الأخيرة التى لما تطبع فى ديوان ، وقد نشرت فى : مجلة (سطور) العدد (٤٠) مارس ٢٠٠٠م ، القاهرة ، ص ٨٠ - ٨٣ .

الخاتمة

فى ختام هذه المرحلة ، يستطيع الباحث صياغة أهم النتائج التى تمخضت عنها رحلة البحث فى « أثر العلاقات النحوية فى تشكيل الصورة الشعرية عند محمد عفيفى مطر » على النحو التالى :

١ - صلاحية منهج العلاقات النحوية لتحليل مفهوم الصورة الشعرية فى الأعمال الشعرية المعاصرة ؛ وهو ما يكسب المنهج ثقلاً علميًا ينبع من الخروج به من دائرة ما تم تجاوزه إلى ما يتم تفعيله وتجديده ؛ ليتجاوز إطار الفهم الجزئى والتفتيتى - الشائع عن بلاغتنا العربية - إلى آفاق المعالجة الكلية والشمولية للنص الشعرى .

٢ - انطلاقًا من فكرة العلاقات النحوية والنظم ؛ أثبتنا استحالة وجود قراءة واحدة لنصٍ ما ؛ وذلك تبعًا لاختلاف التوجيه النحوى والعطاء الجمالى لكل توجيه ؛ وهو ما يسمح بتنوع الممارسات القرائية وتعددها على النصوص المختلفة .

٣ - لقراءة شعر عفيفى مطر ؛ ينبغى علينا أن نتمتع بمقدرة تحيل النص المقروء وتترجمه إلى صورة بصرية نشاهد أبعادها حية أمامنا ؛ فهو شاعر يربط بين عنصرى الذاكرة السمعية والبصرية ربطًا قويًا ؛ للدرجة التى تجعله يُحل أحدهما محل الآخر بصفة مستمرة ؛ مما يؤكد كونه شاعر الذاكرة البصرية أو شاعرًا يفكر بالصورة .

٤ – لعفيفى مطر فى تشكيل صورته الشعرية بنية خاصة بدأت بالتعامل السهل البسيط مع الوجوه البلاغية المختلفة ، ثم مالت إلى أن يحشد فيها تواشجات متنوعة لوجوه بلاغية متعددة تتضافر كلها بعضها مع بعض لتشكيل الصورة العامة فى نصه الشعرى ؛ يؤازر هذا التداخل تركيب مقابل فى البنية التى بدأت بسيطة بلا تعقيدات تركيبية ، ثم مالت إلى أن تكون أعقد عن طريق المتعلقات النحوية الكثيرة المرتبطة بركن أصلى فى الجملة الأساسية ، وهى المتعلقات التى تؤدى دورًا مزدوجًا فى التركيب الدلالى ؛ فقد ترسخ بعد الحقيقة فى الجملة ، أو قد ترشح بعد الاستعارة فيها ، ثم يعود بعدها إلى الجملة الأصلية التى ابتدأ منها ؛ وهو ما يتطلب جهدًا مقابلاً من القارىء فى متابعة جملته والتواصل مع ما يطرحه فى اللحظة التى تتحقق فيها المتعلقات النحوية والبلاغية التى يقدمها ويكمل بعدها صورته .

٥ – تنقل المتعلقات النحوية والبلاغية – التى تزيد الجملة تركيبًا ، والصورة اتساعًا – مستوى تعامل الشاعر مع صورته إلى أفق آخر لا يمكن له الرجوع عنه أو التنازل عنه ؛ إذ تشبه هذه المتعلقات النحوية نتوءات ترفع خط سير القصيدة درجات يسيرة تؤدى إلى انفراجة أوسع فى التشكيل العام للصورة كلها .

٦ – بدأ تركيب أسلوب التشبيه عند عفيفى مطر معتمدًا على البنية المعتادة للمضاف والمضاف إليه ، أو المبتدأ والخبر ،

وتطور إلى أن جعل المبتدأ مضافًا مركبًا من مجموعة صور بعضها مع بعض ، والخبر ذاته صورة أخرى يحقق بها الضابط البلاغى فى نقل التشبيه من صورة لأخرى : كالمؤكد والتمثيل .

٧ - ينجح استخدام الشاعر للحال بنوعيها : الجامدة والموطئة - فى بنية التشبيه - فى أن يجعل التشبيه ينقل لنا « معنى المعنى » لا المعنى فقط ؛ وهو ما يزيد بعد الرمز والدلالة فى الصورة .

٨ - للشاعر ولع خاص بشبه الجملة فى تركيبه الشعرى وهو يستخدمها إما ليرشح بها وجهًا صوريًا أو ليحل بها مشكلة دلالية ، أو ليقرب لنا ميدان الدلالة فى جملة .

٩ - بدأت صورة الاستعارة فى شعر عفيفى مطر بسيطة لا تتعدى الجملة الواحدة ؛ لكنه مع تقدم المسيرة الشعرية مال إلى أن يحشد تداخلات لهذه الصورة كالترشيح والتجريد والتركيب المختلف والتواشج مع صور أخرى ؛ لتأتى فى نهاية الأمر وتشمل قصيدة كاملة .

١٠ - أو يربط الشاعر بين ركنى تركيب جملة الاستعارة : المبتدأ والخبر بأن يجعلهما تشبيهًا يقدم لخبره (ركن التشبيه) صورة استعارية تأتى صفة له وهو ما يتكفل بخلق امتداد للصورة يتخطى بها حدود الجزئية إلى آفاق الكلية .

١١ - هناك روافد أسهمت فى إنتاج الصورة الشعرية لدى الشاعر ؛ ففى البدايات نجد الحس الرومانسى وظلال بدر شاكر

السَّيَّاب التى يتخلص منها سريعًا ليخلص له صوته ؛ فنجد مرادفات القرية ، والقضايا المحيطة ونظراته الفلسفية ، وثقافته المتنوعة التى جعلته يربط كل صراع بإطار فكرى أعم وأشمل .

١٢ - تعتبر مقولة : « استضئ بشمسك أنت » هى الأفق الحاكم لمحاولات الشاعر التجريبية ؛ إذ انتهجها بحثًا عن مساحة تخصه فى اللغة والفكر والرؤية التعبيرية ؛ فانعكس على طريقة هندسة قصائده وربطه بين العنوان العام والعناوين الداخلية ، وجعله القصائد تنسلخ من إهاب بعضها - كما يولد الصور فى الجملة الواحدة - ويعود بعدها ليكمل قصيدته الأصلية ؛ وعلى هذا الأساس نجد قصائد كاملة تشكل تداعيات لمقطع فى القصيدة الأصلية ؛ أو مقاطع كاملة تأتى هامشًا تفسيريًّا لسطر فى متن القصيدة الأصلية ، أو قصائد كاملة تكتب قراءة لقصيدة أخرى ، أو لحظتى صوت وصدى يتوازيان فى القصيدة نفسها .

المصادر والمراجع

مصادر البحث ومراجعه

أولاً : المصادر :

- القرآن الكريم
- الكتاب المقدس

* * *

١ - **أسرار البلاغة** : عبد القاهر الجرجانى ، ت . محمود شاكر ، دار المدنى ، القاهرة ، ١٩٩١م .

٢ - **الأعمال الشعرية الكاملة** : محمد عفيفى مطر (٣ أجزاء) ، دار الشروق ، القاهرة ، ١٩٨٨م .

٣ - **أنت واحدها وهى أعضاؤك انتثرت** : محمد عفيفى مطر ، وزارة الثقافة ، بغداد ، ١٩٨٦م .

٤ - **أوائل زيارات الدهشة** : محمد عفيفى مطر ، دار شرقيات ، القاهرة ، ١٩٩٧م .

٥ - **دلائل الإعجاز** : عبد القاهرة الجرجانى ، ت : محمود شاكر ، دار المدنى ، القاهرة ، ط٣ ، ١٩٩٢م .

٦ - **رباعية الفرح** : محمد عفيفى مطر ، دار رياض الريس ، لندن ، ١٩٩٠م .

٧ - **رسوم على قشرة الليل** : محمد عفيفى مطر ، دار آتون القاهرة ، ١٩٧٢م .

٨ - **كتاب الأرض والدم** : محمد عفيفى مطر ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٩٦م .

٩ - **من دفتر الصمت** : محمد عفيفى مطر ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٩٤م .

ثانيًا : المراجع العربية :

١ - **الاتجاهات الوطنية فى الأدب المعاصر (جزءان)** : محمد محمد حسين ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ١٩٥٦م .

٢ - **أساليب الشعرية المعاصرة** : صلاح فضل ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٩٥م .

٣ - **الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية** : مجيد عبدالمجيد ناجى ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٨٤م .

٤ - **الأسلوب الأدبى بين الاتجاهين النحوى والبلاغى** : صلاح عيد ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ١٩٩٣م .

٥ - **الإشارات الإلهية** : أبو حيان التوحيدى ، ت . عبدالرحمن بدوى ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٦م .

٦ - **إشكاليات القراءة وآليات التأويل** : نصر حامد أبو زيد ، المركز الثقافى العربى ، الدار البيضاء ، ط٤ ، ١٩٩٦م .
٧ - **الأصول البلاغية فى كتاب سيبويه** : أحمد سعد محمد ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ١٩٩٩م .
٨ - **بغية الإيضاح فى تلخيص المفتاح** : عبد المتعال الصعيدى ، (ج٣) ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ط٦/ ١٩٩٦م .
٩ - **بنية القصيدة الجاهلية** : ريتا عوض ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٩٢م .
١٠ - **التصوير الفنى فى القرآن الكريم** : سيد قطب ، دار المعارف ، القاهرة ط٣ ، د . ت .
١١ - **التعبير البيانى : رؤية بلاغية نقدية** : شفيع السيد ، دار الفكر العربى ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٨٢م .
١٢ - **الثابت والمتحول** : أدونيس (٣ أجزاء) ، دار العودة ، بيروت ، ط٤ ، ١٩٨٦م .
١٣ - **جدلية الخفاء والتجلى** : كمال أبو ديب ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٨٤م .
١٤ - **الجملة فى الشعر العربى** : محمد حماسة عبد اللطيف ، مكتبة الخانجى ، مصر ، ١٩٩٠م .
٢٥ - **الحداثة أخت التسامح** : حلمى سالم ، مركز القاهرة لحقوق الإنسان ، القاهرة ، ٢٠٠٠م .

١٦ - **الرؤى المقنعة** : نحو منهج بنيوى فى دراسة الشعر الجاهلى : كمال أبو ديب ، هيئة الكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٦م .

١٧ - **زمن الشعر** : أدونيس ، دار العودة ، بيروت ، ط ٣، ١٩٨٣م .

١٨ - **السيرة الذاتية فى التراث** : شوقى محمد المعاملى ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٨٩م .

١٩ - **الشاعر محمود سامى البارودى** : تقديم وتعليق محمد عفيفى مطر ، دار الفتى العربى ، القاهرة ، ١٩٩٣م .

٢٠ - **شروخ فى مرآة الأسلاف** : محمد عفيفى مطر ، دار الرشيد ، بغداد ، ١٩٨٢م .

٢١ - **الشعر والتصوف** : الأثر الصوفى فى الشعر العربى المعاصر : إبراهيم منصور ، طنطا ، ١٩٩٦م .

٢٢ - **الشعر والصراع الأيديولوچى** : محمد على مقلد ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٩٦م .

٢٣ - **الصورة الشعرية** : صبحى البستانى ، دار الفكر اللبنانى ، بيروت ، ١٩٨٦م .

٢٤ - **الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى عند العرب** : جابر عصفور ، دار التنوير ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٣م .

٢٥ - **الصورة الفنية فى شعر على الجارم** : محمد حسن عبد الله ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٩م .

٢٦ - **الصورة فى الشعر السودانى** : حسن عباس صبحى ، هيئة الكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٢م .

٢٧ - **الصورة فى الشعر العربى** : على البطل ، دار الأندلس ، د . م ، ط٢ ، ١٩٨١م .

٢٨ - **فى التركيب اللغوى** : رجاء عيد ، مطبعة أطلس ، القاهرة ، ١٩٩٣م .

٢٩ - **قراءة جديدة لتراثنا النقدى (جزءان)** : مجموعة أبحاث ، النادى الأدبى الثقافى ، جدة ، ١٩٩٠م .

٣٠ - **القول الشعرى** : منظورات معاصرة ، رجاء عيد ، منشأة المعارف ، الاسكندرية ، ١٩٩٥م .

٣١ - **لسان العرب** : لابن منظور : C.D.

٣٢ - **اللفظ والمعنى** : بين الأيديولوچيا والتأسيس المعرفى للعلم ، طارق النعمان ، دار سينا للنشر ، القاهرة ، ١٩٩٤م .

٣٣ - **مسامرات الأولاد كى لا يناموا** : محمد عفيفى مطر ، الشارقة ، الإمارات ، ١٩٩٨م .

٣٤ - **المصباح المنير** : للفيومى ، المطبعة الأميرية ، مصر ، ١٩٠٩م .

٣٥ - **من الصوت إلى النص** : نحو نسق منهجى لدراسة النص الشعرى : مراد عبد الرحيم مبروك ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٦م .

٣٦ - **المورد** : منير البعلبكى ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٩٦م .

٣٧ - **النحو الوافى** : عباس حسن (٤ أجزاء) ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٣م .

٣٨ - **النقد العربى** : نحو نظرية ثانية : مصطفى ناصف ، عالم المعرفة ، الكويت ، ٢٠٠٠م .

ثالثًا : مراجع مترجمة :

١ - **الأعمال الشعرية الكاملة** : إديث سودر جران ، ت ، محمد عفيفى مطر (بالاشتراك) ، دار شرقيات ، القاهرة ، ١٩٩٤م .

٢ - **التصور والخيال** : ر . ل . بريت ، ت . عبد الواحد لؤلؤة ، دار الرشيد ، بغداد ، ١٩٩٧

٣ - **الشمس المهيمنة** : إيليتس ، ت . محمد عفيفى مطر ، دار شرقيات ، القاهرة ، ١٩٩٨

٤ - **الصورة الشعرية** : سى . داى . لويس ، ت . أحمد نصيف الجنانى (وآخرون) ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ١٩٨٢م .

٥ - **علم اللغة النفسى** : جودث جرين ، ت . مصطفى التونى ، هيئة الكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٣م .

٦ - **فن التراجم والسير الذاتية** : أندريه موروا ، ت . أحمد

درويش ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٩م .

رابعًا : رسائل مخطوطة :

١ - **ثنائية الحياة والموت فى شعر عفيفى مطر** : غادة محمد فتحى إبراهيم ، رسالة ماچستير ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ٢٠٠١م .

٢ - **الخطاب الشعرى عند محمد عفيفى مطر** : عبد السلام سلام كلية الآداب ، جامعة الزقازيق ، ١٩٩٥ ، رسالة دكتوراه .

خامسًا : مراجع أجنبية :

1- Al-Jurjani's Theory of Poetic Imagery,
K .AbuDeeb .PARIS . phillips LTD, Warminster, Wilts,
UK . 1979.

2- Qurtet of Joy : Poems by : Muhammad Afify Matar .
Translated From Arabic by . Ferial Ghazoul and John
Verlenden . University of Arkansas Press . 1997.

3- The Theme of Prometheus in English and Frensh
Literature, Lwis Awad, Ministry of Culture, Egypt 1963.

سادسًا : دوريات مختلفة :

أ - دوريات عربية :

١- **إبداع (مجلة)** الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة

- **ديوان** فى عنوان «كتاب الأرض والدم» ، محمد عبدالمطلب ، أبريل ١٩٩٨ .

٢- **أدب ونقد** (مجلة) : حزب التجمع ، القاهرة

- ثلاثة ملفات مختلفة ، أعداد : أبريل ١٩٩١ يوليو ١٩٩١ سبتمبر ١٩٩٥ .

٣- **الأقلام (مجلة)** : وزارة الثقافة ، العراق :

- اللسانيات بين لغة الخطاب وخطاب الأدب ، عبد السلام المسدى ، العدد ٩ ، ١٩٨٣ .

٤- **ألف (مجلة)** : الجامعة الأمريكية ، القاهرة .

- أنطولوچيا الجسد والإبداع الثقافى ، رمضان بسطاويسى ، العدد (١١) ، ١٩٩١ .

- الظاهرة الشعرية ، العدد (٢١) ، ٢٠٠١ .

٥- **الحياة** (جريدة) ، لندن .

- الأعداد (٩٨١١) فى ١٩٨٩/١٠/٣٠ ، (١٠٠٠٨ - ١٠٠٠٩) فى ١٩ ، ١٩٩٠/٦/٢٠ .

٦- **سطور** (مجلة) ، القاهرة ،

معلقة ماتادور الأبد ، محمد عفيفى مطر ، العدد (٤٠) ، مارس ٢٠٠٠ .

٧ - **فصول** (مجلة) الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ،

- الحلم والكيمياء والكتابة : شاكر عبد الحميد ، أكتوبر

١٩٨٦ – مارس ١٩٨٧ .
– فيض الدلالة وغموض المعنى : فريال غزول ، أبريل ١٩٨١ .

٨- **الكرمل (مجلة)** : قبرص
– الشاعر ناقدًا ، فريال غزول ، العدد (١٧) ١٩٨٥ .

ب- دوريات أجنبية :

1- The Greek Component in the Poetry and Poetics of Muhammad Afifi Matar, Ferial J. Ghazoul, Journal Arabic literature XXV(1994), Leiden .

2- Quartet of Joy, Review Article, by : Okasha El- Daly, SESHAT, number4., Autumn 2000 .

الفهرس

صدر فى السلسلة

١ - الحلقة المفقودة فى القصة المصرية .... د. سيد حامد النساج
٢ - مسرح الثقافة الجماهيرية .... فؤاد دوارة
٣ - بناء لغة الشعر .... تأليف جون كوين
ترجمة : د. أحمد درويش
٤ - معنى الفن .... تأليف هربت ريد
ترجمة : سامى خشبة
٥ - روايات عربية معاصرة .... د. كمال نشأت
٦ - البطل فى المسرح الشعرى المعاصر .... د. حسين على محمد
٧ - فى نقد الشعر .... د. كمال نشأت
٨ - سرادقات من ورق .... د. صبرى حافظ
٩ - ثقافتنا بين نعم ولا .... د. غالى شكرى
١٠ - إشكاليات القراءة وآليات التأويل .... د. نصر حامد أبو زيد
١١ - مقدمة فى نظرية الأدب .... تاليف تيرى إيجلتون
ترجمة : أحمد حسان
١٢ - الوتر والعازفون .... حلمى سالم
١٣ - الإنسان بين الغربة والمطاردة .... محمد محمود عبد الرازق
١٤ - ملاحظات نقدية .... د. نعيم عطية
١٥ - فى القصة العربية .... يوسف حسن نوفل
١٦ - نجيب محفوظ - صداقة جيلين .... محمد جبريل
١٧ - النقد المسرحى فى مصر .... د. أحمد شمس الدين الحجاجى
١٨ - قضايا المسرح المصرى المعاصر .... د. أحمد سخسوخ
١٩ - رؤية فرنسية للأدب العربى .... د. أحمد درويش

٢٠ – الأدب والجنون .... د. شاكر عبد الحميد
٢١ – المرئى واللا مرئى .... د. رمضان بسطاويسى
٢٢ – المعنى المراوغ .... د. رشيد العنانى
٢٣ – إنتاج الدلالة الأدبية .... د. صلاح فضل
٢٤ – كلاسيكيات السينما .... على أبو شادى
٢٥ – من الصمت إلى التمرد .... إدوار الخراط
٢٦ – مدخل إلى مابعد الحداثة .... أحمد حسان
٢٧ – مراجعات فى القصة والرواية .... عبد الرحمن أبو عوف
٢٨ – الخطاب المسرحى .... أحمد عبد الرازق أبو العلا
٢٩ – قراءات فى ابداعات معاصرة .... محمود عبد الوهاب
٣٠ – نقد الشعر العربى من منظور يهودى .... د. محمد نجيب التلاوى
٣١ – تقابلات الحداثة .... د. محمد عبد المطلب
٣٢ – دعوة يوسف إدريس المسرحية .... د. ابراهيم حمادة
٣٣ – أبحاث مؤتمر أدباء مصر فى الأقاليم .... مجموعة من الكتاب
٣٤ – مدخل إلى علم القراءة الأدبية .... مجدى أحمد توفيق
٣٥ – أغنية للاكتمال .... دراسات فى أدب الفيوم
٣٦ – أساليب السرد فى الرواية العربية .... د. صلاح فضل
٣٧ – أفق النص الروائى .... عبد العزيز موافى
٣٨ – القصة تطورا وتمرداً .... يوسف الشارونى
٣٩ – الحقول الخضراء .... محمد محمود عبد الرازق
٤٠ – السينما المصرية ١٩٩٤ .... على أبو شادى
٤١ – أحزان الشعراء .... محمود حنفى كساب
٤٣ – لسانيات الاختلاف .... د. محمد فكرى الجزار
٤٤ – دراسات فى المسرح المعاصر .... محمد السيد عيد

٦٩ – بئر العسل .... حاتم الصكر
٧٠ – الأفلام المصرية ٩٨ .... كمال رمزى
٧١ – مصر المكان .... محمد جبريل
٧٢ – بين الفلسفة والأدب .... على أدهم
٧٣ – هوامش من الأدب والنقد .... على أدهم
٧٤ – المسرح المصرى الحديث .... حمدى عبد العزيز
٧٥ – الاستهلال .... ياسين النصير
٧٦ – ظلال مضيئة .... محمد ابراهيم أبو سنة
٧٧ – التراث النقدى .... د. أحمد درويش
٧٨ – الخطاب الثقافى للإبداع .... د. رمضان بسطاويسى
٧٩ – استراتيجية المكان .... د. مصطفى الضبع
٨٠ – علم الجمال الأدبى .... سامى اسماعيل
٨١ – سرادقات من ورق .... د. صبرى حافظ
٨٢ – المأزق العربى ومواجهة التطبيق .... مجموعة من المؤلفين
٨٣ – أدب الدقهلية .... مجموعة من المؤلفين
٨٤ – بوابة جبر الخواطر .... محمد مستجاب
٨٥ – شفرات النص .... د. صلاح فضل
٨٦ – التناص فى شعر السبعينات .... فاطمة قنديل
٨٧ – فقه الاختلاف .... د. محمد فكرى الجزار
٨٨ – الأفلام المصرية ٩٨ .... كمال رمزى
٨٩ – بلاغة الكذب .... د. محمد بدوى
٩٠ – التراث والقراءة .... ابن الوليد يحيى
٩١ – مسيرة الرواية فى مصر .... د. حامد أبو أحمد
٩٢ – النص المشكل .... د. محمد عبد المطلب

٩٣ – الصورة الفنية فى شعر على الجارم ..... د. محمد حسن عبد الله
٩٤ – دراسات عربية فى الأدب والفكر .... د. محمد على الكردى
٩٥ – مدرسة البعث .... عبد العزيز الدسوقى
٩٦ – تحولات النظرة وبلاغة الانفصال .... عبد العزيز موافى
٩٧ – شعر الحداثة فى مصر .... ادوارد الخراط
٩٨ – سايكولوجية الشعر .... نازك الملائكة
٩٩ – رواية التحولات الإجتماعية .... أمجد ريان
١٠٠ – آليات السرد فى الرواية العربية المعاصرة .... د. مراد مبروك
١٠١ – تأويل العابر .... البهاء حسين
١٠٢ – الفلسطينيون والادب المقارن .... عز الدين المناصرة
١٠٣ – أنساق القيم .... طلعت رضوان
١٠٤ – الوجدان فى فلسفة سوزان لانجر ..... د. السيدة جابر خلاف
١٠٥ – التجريب فى القصة .... هيثم الحاج على
١٠٦ – لغة الشعر الحديث .... د. مصطفى رجب
١٠٧ – الوعى الحضارى وأساطير التصور .... ناجى رشوان
١٠٨ – كبرياء الرواية .... محمود حنفى كساب
١٠٩ – الرواية والمدينة .... د. حسين حمودة
١١٠ – الحضور والحضور المضاد .... عبد الناصر هلال
١١١ – الراوى فى روايات محمد البساطى ..... شحات محمد عبد المجيد
١١٢ – بلاغة التوصيل وتأسيس النوع .... د. ألفت الروبى
١١٣ – روائى من بحرى .... حسنى سيد لبيب
١١٤ – بلاغة السرد .... د. محمد عبد المطلب
١١٥ – مسرح صلاح عبد الصبور – ج ١ .... د. أحمد مجاهد
١١٦ – مسرح صلاح عبد الصبور – ج ٢ .... د. أحمد مجاهد


الشركة الدولية للطباعة
الثمن : جنيهان